

# Cahiers

roumains d'études littéraires

2/1983

MIRCEA TOMUȘ, Le rôle de la symétrie

FLORIN MANOLESCU, Entre le minimum et le maximum de texte

SILVIAN IOSIFESCU, Caragiale — innovation discrète

ȘTEFAN CAZIMIR, Aspects de la construction dramatique dans les comédies de Caragiale

LIVIU PAPADIMA, Caragiale entre deux «époques»

CĂLIN ANDREI MIHĂILESCU, Le sommelier

CATRINEL CÂNDEA, RODICA ZAFIU, Caragiale et l'opacification du discours

LAURENȚIU NICULESCU, Remarques sur le comportement linguistique des personnages de *Căldură mare* («Les Grandes chaleurs»)

IOAN PÂNZARU, *D-ale carnavalului* («Scènes de carnaval»)

## PERSPECTIVES ET CONFLUENCES

ION PASCADI, Sociologie et sémiotique du théâtre

ROMUL MUNTEANU, De la dégradation de la tragédie à la farce tragique

MICHEL ESPAGNE, Le changement de paradigme dans les manuscrits

PERSPECTIVES ET CONFLUENCES; COMPTES RENDUS; KALÉIDOSCOPE

I. L. Caragiale



Éditions Univers Bucarest



# Cahiers

**roumains d'études littéraires**

**revue trimestrielle  
de critique, d'esthétique  
et d'histoire littéraires**

publiée par la Maison d'édition UNIVERS, Bucarest

Comité de rédaction:

MIHNEA GHEORGHIU, ION DODU BĂLAN,  
ROMUL MUNTEANU, ADRIAN MARINO,  
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, OV. S. CROHMĂLNICEANU,  
EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, ALEXANDRU PIRU,  
DAN HĂULICĂ, MIRCEA ZACIU, CONSTANTIN CIOPRAGA

Directeur de la Maison d'édition: ROMUL MUNTEANU

Coordination: ROMUL MUNTEANU

Attaché de rédaction: CLAUDE DIGNOIRE

Secrétaire de rédaction: ELENA INDRIEȘ

Mise en page: VICTOR MAȘEK

Les collaborations, la correspondance et les publications (livres, revues, etc.)  
envoyées pour comptes rendus seront adressées aux Éditions UNIVERS,  
Bucarest, 1, Piața Scînteii, 1, Roumanie, pour CAHIERS ROUMAINS  
D'ÉTUDES LITTÉRAIRES.



## SOMMAIRE

## I. L. Caragiale

|                                                                                                                                           |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Mircea Tomuş, <i>Le rôle de la symétrie</i> .....                                                                                         | 4  |
| Florin Manolescu, <i>Entre le minimum et le maximum de texte</i> .....                                                                    | 11 |
| Silvian Iosifescu, <i>Caragiale — innovation discrète</i> .....                                                                           | 23 |
| Ştefan Cazimir, <i>Aspects de la construction dramatique dans les comédies de Caragiale</i> .....                                         | 33 |
| Liviu Papadima, <i>Caragiale entre deux « époques »</i> .....                                                                             | 40 |
| Călin Andrei Mihăilescu, <i>Le sommelier</i> .....                                                                                        | 49 |
| Catrinel Căndea, Rodica Zafiu, <i>Caragiale et l'opacification du discours</i> .....                                                      | 58 |
| Laurenţiu Niculescu, <i>Remarques sur le comportement linguistique des personnages de Căldură mare ( « Les Grandes chaleurs » )</i> ..... | 68 |
| Ioan Pânzaru, <i>D-ale carnavalului ( « Scènes de carnaval » )</i> .....                                                                  | 78 |

## Perspectives et confluences

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ion Pascadi, <i>Sociologie et sémiotique du théâtre</i> .....                     | 88  |
| Romul Munteanu, <i>De la dégradation de la tragédie à la farce tragique</i> ..... | 102 |
| Michel Espagne, <i>Le changement de paradigme dans les manuscrits</i> .....       | 116 |

## La chronique des traductions

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| * * * <i>La culture roumaine à l'époque des Lumières (Radu Toma)</i> ..... | 140 |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|

## Comptes rendus

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Synthèses roumaines consacrées au baroque (Stan Velea)</i> .....                  | 144 |
| Anton Cosma, <i>Romanul românesc şi problematica omului contemporan (Dan Culcer)</i> | 148 |
| Timothy J. Reiss, <i>Tragedy and Truth (Niculina Ivanciu)</i> .....                  | 151 |
| Mihail Diaconescu, <i>Marele cîntec (Narcis Zărnescu)</i> .....                      | 155 |
| Vasile Andru, <i>Noaptea împăratului (Anton Cosma)</i> .....                         | 156 |

## Kaléidoscope

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| La dramaturgie et le théâtre roumains en Pologne (Nicolae Mareş).....           | 157 |
| Les colloques de critique de la revue «Transilvania» VI édition (Elena Indrieş) | 160 |



*I. L. Caragiale*





## Le rôle de la symétrie

« SYMÉTRIE, *symétries*, » n.f.

1. Propriétés d'un ensemble spatial dont les éléments correspondent les uns aux autres et qui, par conséquent, présente certaines régularités; proportionnalité, concordance, harmonie entre les parties d'un tout, entre les éléments d'un ensemble, etc.; distribution égale, régulière, harmonieuse des parties d'un tout, des éléments d'un ensemble; correspondance exacte (en ce qui concerne la forme, la position, etc.) entre les parties (opposées) d'un tout.
2. *Spéc.* Propriété de deux points appartenant à la même figure géométrique ou de deux figures géométriques d'être placés à égale distance d'un plan, d'une droite ou d'un point; propriété analogue de deux figures géométriques; propriété qu'ont deux figures géométriques de se superposer exactement ».

DICȚIONARUL EXPLICATIV AL LIMBII ROMÂNE  
Dictionnaire explicatif de la langue roumaine, Editions  
de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie,  
Bucharest, 1976.

Il se pourrait bien que le couple soit la première forme sous laquelle se présente le principe de symétrie dans l'œuvre de Caragiale. Nous en avons un bel exemple dans *Laké et Maké*, récit ayant pour sous-titre *Nouvelle*, ce qui est évidemment impropre. Les deux personnages du récit, Lake et Make donc, sont, semble-t-il, la première manifestation élaborée du principe de symétrie, si l'on fait abstraction d'une phase, disons préhistorique de l'œuvre de Caragiale, dans laquelle les protagonistes du fameux couple s'appelaient Smotocea et Cotocea. Il est évident, aujourd'hui, que ce duo qui ouvre la longue liste des couples mis en scène par le grand écrivain roumain, n'est pas seulement un couple d'individualités humaines, associées en raison de leur grande ressemblance et de leur destinée commune. En effet, le principe de la symétrie révèle dans ce récit ses caractéristiques essentielles; il est non seulement le trait d'union entre les deux personnages, mais encore et surtout, le principal mobile de leur construction et du rôle qu'ils sont appelés à jouer dans l'œuvre.

Voyons ce que dit le texte. « Qui dit Lake, dit Make et vice versa. Le premier est né à Severin, le jour et à l'heure où le second faisait de même à Dorohoi; c'est le fil du destin qui les a faits venir tous deux à Bucarest, leur a fait embrasser la même carrière, celle de copiste. » N'est-il pas étonnant de constater à quel point les traits essentiels du principe de symétrie peuvent être illustrés en si peu de mots? Quelques mots suffisent pour esquisser la carte de la Roumanie à



l'époque respective, ses contours de croissant de lune, les deux points extrêmes, symétriques bien sûr, où commencent les destinées symétriques de ces deux individualités étranges, à savoir les localités situées aux deux extrémités du croissant: Severin et Dorohoi. Le principe de la symétrie humaine transposé dans l'espace se trouve encore renforcé puisqu'il y a coïncidence des dates de naissance des deux personnages. Enfin, cette première tranche de la vie du couple s'achève sur une nouvelle conversion géométrique de la trajectoire humaine, sous la forme d'une représentation spatiale, la plus éloquente qui soit, un *fil* qui relie les deux personnages à Bucarest, le point central du système symétrique, aussi bien sur le plan des significations abstraites que sur le plan physique, celui de la géographie, où ces deux personnages-reflets ne peuvent être que *copistes*, autrement dit ne peuvent pratiquer que le principe de la symétrie; ce *fil* donc n'est-il pas la plus concrète, la plus troublante image de la symétrie?

Ensuite, les deux protagonistes nous sont présentés en mouvement. Leurs gestes mécaniques, de marionnettes dirait-on, relèvent du même principe sévère de symétrie dynamique: «Si à un carrefour on aperçoit la gueule du premier, il suffit d'attendre un p'tit moment pour voir se pointer la gueule du second, lequel, mis en retard pour je ne sais quel motif, hâte le pas, impatient qu'il est de retrouver son double, sa moitié bien sûr, puisque Lake et Make ne font qu'un, puisque ce sont les deux faces du même, les deux moitiés inséparables du même être». La structure géométrique montre clairement que la symétrie, principe d'organisation de la spatialité, est, incontestablement le principe moteur, souverain, du texte de Caragiale. Néanmoins, la vision spatiale, la vision géométrique est par définition une vision d'ouverture, alors il va de soi que c'est à la géométrie céleste, à sa perfection, que la réalité humaine peut se comparer, c'est là qu'elle peut trouver le plan de comparaison le plus éloquent qui soit: « Leur vie ressemble beaucoup à un système céleste à deux soleils, dont chacun est à tour de rôle le centre, tandis que l'autre gravite autour du premier. Lorsque la poche de Lake est quelque peu rebondie, alors c'est Lake le soleil et Make la planète. Le jour d'après, voilà mon Make tout épanoui, le gilet palpitant, alors bien sûr c'est le tour de Lake de graviter dans l'espace et d'écouter bien sagement ». Si par hasard, cet harmonieux destin symétrique, ce parfait mécanisme cosmique est perturbé par un incident quelconque, c'est tout simplement pour souligner son rétablissement, pour mettre en évidence la force implacable du mécanisme de la symétrie. La projection de l'événement humain dans un plan cosmique, procédé apparemment inhabituel chez un écrivain comme Caragiale, n'est pas une simple parenthèse rhétorique, mais surtout une prise de conscience du rôle immense, essentiel disons, que joue chez lui le principe de la symétrie; c'est en quelque sorte l'image la plus profonde, la plus ample qu'on puisse en avoir. Alors que l'harmonie du couple se trouve menacée, « le temps tourne au vinaigre, le ciel vire au noir, effroyables coups de tonnerre, pluie, grêlons gros comme des œufs de pigeon sur Bucarest. Après quoi, il y a la queue ébouriffée d'une comète qui fait son apparition... » Et puis, au moment où nos deux



personnages retrouvent leur destinée commune, « le ciel se dégage complètement, le tonnerre et la grêle s'éloignent, tandis que l'étoile et sa queue disparaissent... »

De tels couples symétriques sont très fréquents dans l'œuvre de Caragiale. Même si le principe de la symétrie humaine n'est plus aussi explicitement projeté dans un plan cosmique, même s'il n'est plus exprimé d'une façon aussi concrète, aussi troublante, toutefois les significations profondes de ces destins symétriques se manifestent sensiblement avec la même intensité, quel que soit le cas envisagé. Les pages respectives se trouvent placées sous le signe mystérieux du dédoublement ou du reflet dans un miroir et les personnages, même s'il leur arrive de n'être qu'esquissés, ont une densité humaine qui dépasse considérablement leur simple présence physique. C'est ce qui se produit avec Laké Diaconesco et Maké Preotesco dans *O lacună...* (« Une lacune »), tous deux « fonctionnaires dans la même administration (...) très bons amis. Et puis, il y a quelques jours Maké est devenu le fiancé de la sœur de madame Diaconesco, mademoiselle Cecilia Pavugadi (...). Collègues, amis et beaux-frères qu'ils sont maintenant ». Tels sont leurs points de symétrie par rapport à un axe imaginaire. Tel est aussi le cas des deux « bons camarades », Nitză Ghitzesco et Ghitză Nitzesco dans *Triumful talentului* (« Le triomphe du talent »), un récit ayant incontestablement un petit goût anecdotique, mais qui n'est pas autre chose qu'une variation sur le thème de la symétrie. Il va sans dire que nous retrouvons la même situation dans les pièces de Caragiale. Ses personnages, tantôt sont disposés par paires, toujours selon le principe de la symétrie, peut-être insuffisamment élaboré dans *O noapte furtunoasă* (« Une nuit orageuse ») avec maître Dumitraké-Naé Ipingesco, Kiriak-Rică, Veta-Zitza, tantôt sont étayés par de solides correspondances, comme dans *O Scrisoare pierdută* (« Une Lettre perdue ») avec Trahanaké-Tipătesco, Tipătesco-Pristanda, Catzavenco-Farfuridi, Catzavenco et Farfuridi-Dandanaké. Et puis, il y a Zoé, bien sûr, l'axe de symétrie de ce jeu bien compliqué. Enfin, il arrive que toute la pièce relève d'un véritable tour de force, que ce soit une ingénieuse construction scénique, que ses différents moments, ses composantes, illustrent exclusivement le principe de la symétrie. C'est ce qui se produit dans l'inégalable comédie qu'est *D-ale carnavalului* (« Scènes de carnaval »). En effet, les personnages de cette comédie forment non seulement des couples, par rapport à un axe de symétrie, Naé Girimea, mais se reflètent également les uns dans les autres, contrastent les uns avec les autres, se ressemblent les uns les autres, et ceci en dépit des apparences. En outre, nous retrouvons dans cette pièce les troublantes projections concrètes de la symétrie, par exemple, les miroirs du salon de coiffure qui, c'est tout à fait normal, ne pouvaient être, dans un tel monde symétrique, que des miroirs en location. Même principe de symétrie dans certaines images tout en finesse, très fécondes, comme celle du bal masqué, avec la danse symétrique par excellence qu'est le quadrille, avec le changement de masques (autrement dit le travestissement des travestis, donc le reflet du reflet, une triple symétrie), ou encore l'image du « Cațindat » (candidat) qui est fonctionnaire tout en ne l'étant pas, ou encore le « vitrion » (vitriol) qui



n'est en fait que de l'encre « violente » (violette), la dent arrachée qui n'était pas malade, la loterie qui n'est pas une loterie, l'abonnement dont les dates sont biffées à mesure que le client vient se faire raser mais aussitôt écrites à la craie sur une porte, etc., etc.; autrement dit toute une cascade de correspondances, tout un jeu de miroirs et des reflets à n'en plus finir.

Le principe de la symétrie, qui au départ est une présence humaine se reflétant dans une espèce de double, gagne ensuite l'univers existentiel le plus proche, l'espace quotidien, l'espace domestique. C'est le cas, notamment, du célèbre *Procès-verbal*; dans le rapport très redondant, embrouillé à souhait du commissaire Mitiță Pisculesco, nous décelons néanmoins une certaine précision, un fait indubitable. L'auteur brode sur un schéma extrêmement simple, les personnages et les situations dans lesquelles ils se trouvent formant des couples symétriques qui se répètent et se superposent. Nous avons deux couples féminins, à savoir « la demoiselle Matilda Popesco de profession privée ménagère et sa mère Mme Ghioala Popesco idem, la demoiselle Anica Ionesco de profession veuve retraitée viagère », formant un système dont la structuration symétrique interne est facilement décelable. Ensuite, nous avons « M. Stavraké Stavresco de profession propriétaire », élément de singularité limitée dans lequel nous entrevoyons encore un jeu de symétrie: d'abord, un axe de symétrie et, en second lieu, un terme indépendant de net équilibre/déséquilibre recherchant la stabilité dans l'autorité, dans l'ordre public, en la personne du commissaire de police qui constitue le deuxième axe de symétrie par excellence. Nous assistons à un quadrille grotesque, mais ce schéma symétrique n'est qu'un aspect du problème. En effet, l'espace dans lequel évoluent les couples respectifs a quelque chose d'hallucinant. Il résulte d'un véritable doublement: « les deux immeubles sont tout à fait identiques, sauf qu'ils sont collés dos à dos, la façade de l'un est orientée à l'est et celle de l'autre à l'ouest... » Cet ensemble-reflet permet de surmonter l'impasse d'une situation existentielle. Le commissaire Pisculesco se comporte en véritable greffier de l'harmonie de ce microcosme de faubourg dont rien ne saurait exprimer aussi bien le calme, la sérénité profonde que cette parfaite symétrie. Incontestablement, le *Procès-verbal* s'avère une chronique naïve mais savoureuse de ce cosmos harmonieux. « Vu que toutes les locataires promettent d'acquitter dans les plus brefs délais les « reliques » de leurs dettes, que les anciennes locataires veulent régler d'avance leurs deux termes à venir—ce à quoi consent le propriétaire—et que la demoiselle Matilda dit « samétégal » (ça m'est égal) de rester au 13 bis ou au 13 tout simplement (...) Enfin, comme le propriétaire a pu se convaincre qu'il est préférable « d'abuser » de bonnes manières pour que la demoiselle Lucretzia Ionesco et sa tante, la dame Aneta Ionesco restent au 13 bis et que la demoiselle Matilda Popesco et sa mère, la dame Ghioala Popesco, viennent s'établir au 13 tout simplement... »

L'espace symétriquement structuré s'avère donc l'un des invariants les plus féconds de l'œuvre de Caragiale. Nous le retrouvons tout aussi productif dans *De închiriat* (« A louer »): « Deux de mes amis,



MM. Georges Marinesco et Marin Georgesco sont propriétaires d'un couple de maisons sises dans la même rue. Deux maisons absolument identiques: même plan, mêmes dimensions, murs de mêmes couleurs, bref, deux maisons jumelles qu'il serait impossible de distinguer si l'une n'était pas au 7 et l'autre au 7 bis. A noter encore que la construction de ces deux maisons a commencé et a pris fin en même temps. Après quoi, les propriétaires ont emménagé dans leur maison respective et ont eu d'excellents rapports six mois durant, de la Saint-Dumitru à la Saint-Georges. Mais, depuis la Saint-Georges, voilà que chacun d'eux a décidé de déménager, et de louer sa maison. Pourquoi? Oui, pourquoi oui? pourquoi non, aussi? Je n'en sais rien. Ce que je sais, c'est que chacun d'eux a accroché un écriteau à sa porte—Maison à louer—. En vérité, on peut se demander pour quelle raison MM. Georges Marinesco et Marin Georgesco, un couple d'individus résultant d'un reflet, donc parfaitement symétrique, ont-ils éprouvé le besoin de déménager? Chacun des deux protagonistes devait avoir une profonde nostalgie de son double; chacun de ces personnages devait désirer ce qu'il voyait dans le miroir de l'existence, c'est-à-dire de l'autre côté de l'axe de symétrie, de l'autre côté de cet axe invisible. Finalement, ce qu'ils pouvaient voir, c'était tout simplement leur propre image se reflétant dans une autre existence. Mais, sans se rendre compte de la similitude et de la proximité de l'image observée. Au contraire, ce qu'ils apercevaient leur paraissait différent et lointain, véritable remède à leur langueur. Que faire dans ces conditions? Oh! Une chose très simple: Que M. Georgesco passe du 7 au 7 bis, autrement dit chez M. Marinesco et que M. Marinesco passe du 7 bis au 7, chez M. Georgesco ».

De toute évidence, l'univers de Caragiale est profondément tributaire de cette géométrie rigoureuse. Le corps social qu'il nous présente est conçu comme un organisme bipolaire; c'est un espace structuré selon le principe de la symétrie. On s'en rend déjà compte dans un récit comme *25 de minute...* («25 minutes»). L'auteur y présente un directeur à la préfecture possédant son propre groupe familial, son épouse, ses enfants, son ami, mais aussi ses soutiens politiques, son journal officieux *La sentinelle de l'ordre*, ayant une position entièrement symétrique à celle du bâtonnier, qui est son rival et son beau-frère, le directeur du journal *Le drapeau de la liberté*. Que les deux épouses des chefs des deux groupements soient sœurs n'atténue en rien la virulence de la contradiction. Mais, ce qui est certain c'est que cette parenté met en lumière le mécanisme d'une étroite correspondance. En effet, toute construction double résultant d'une symétrie doit avoir une partie commune.

Manifestement, de tels exemples foisonnent dans l'œuvre de Caragiale. En ce qui concerne l'espace socio-politique, il est évident qu'il est placé sous le signe d'une opposition acharnée. Ce n'est pas une nouveauté que de l'affirmer. En revanche, ce qu'on a peut-être moins observé jusqu'à présent, c'est que le principal mobile de la dichotomie, tout comme celui du procédé fondamental, ne concerne pas les arguments ou le programme de l'affrontement, mais surtout le besoin de souligner l'existence d'une correspondance parfaite entre les deux camps opposés, symétrie donc par rapport à un axe tout



à la fois séparateur et unificateur ; en d'autres termes, nous avons affaire dans ce cas à une symétrie presque parfaite. Finalement, tout ce qui apparaît dans cette œuvre s'accompagne aussitôt de son double négatif. Dans un récit comme *Temă și variațiuni* (« Thème et variations ») nous observons que les hypothèses démagogiques ou fantaisistes du prétexte, tout comme celui de sa négation totale, se trouvent à gauche et à droite de l'axe central du communiqué publié par le journal (indépendant) *Universul* (« l'Univers ») : « De sources officielles nous apprenons qu'aucun incendie ne s'est produit hier à Dealul Spirii. Cet épouvantable sinistre n'est que pure invention. C'est le fruit d'une imagination débordante, c'est une calomnie de plus lancée par nos adversaires ». Il est aisé de constater que le principe du reflet, le principe de la correspondance symétrique, concerne peu à peu les plus fines articulations du message, à tel point qu'on peut affirmer qu'il caractérise l'œuvre de Caragiale. Tout ce qui concerne la presse, notamment, se trouve placé, chez Caragiale, sous le signe fragile de la symétrie des versions opposées. A titre d'exemple, il nous faut rappeler tout d'abord un récit très spectaculaire, très savoureux, *Groznică sinucidere din strada Fidelității* (« L'effroyable suicide de la rue de la Fidélité »). Il va sans dire que ce récit est construit sur un jeu de versions totalement opposées. Dans *Atmosfera încărcată* (« Atmosphère tendue »), qui est un récit portant sur certaines réalités politiques, nous retrouvons toujours le même principe, toujours aussi nettement dessiné : « Mais voilà qu'un petit vendeur de journaux arrive avec ses canards sous le bras. On les lui arrache. Moi aussi, j'en prends deux : un du gouvernement et un de l'opposition. Moi, vous savez, j'aime la vérité et comme j'aime la vérité, je sais ce qu'il faut faire pour la trouver. Pour ce qui est de la politique, ça fait belle lurette que je sais comment m'y prendre. Tiens, voilà par exemple la gazette de l'opposition qui annonce :

« ...assistaient à notre réunion plus de 6000 citoyens, tout ce que la capitale a de plus distingué dans les professions libérales, chez les commerçants, chez les propriétaires, etc.... »

Et maintenant, voyons voir ce que dit là-dessus la gazette du gouvernement :

« ...A leur réunion, c'est à grand-peine s'ils ont pu rassembler quelque 300 débauchés, voyous et autres vauriens... »

Alors, moi, je me dis qu'à cette réunion-là il devait y avoir 3000 personnes et des poussières, de toutes les sortes, des comme ceci, des comme cela ».

En fait, la symétrie s'insinue jusqu'aux éléments les plus cachés de l'œuvre. Il va de soi qu'un récit comme *Noaptea învierii* (« La nuit de Pâques ») est une autoparodie amusante, mais il faut également mentionner qu'il y a dans ce jeu une parfaite correspondance du modèle positif et du modèle négatif. L'exemple respectif nous permet de découvrir tout un système de correspondances internes, reposant sur le principe de la symétrie. A cet égard, la prose de Caragiale diffère de son théâtre, lequel comprend deux grands volets, le comique et le tragique, qui s'équilibrent à leur tour. Toujours en ce qui concerne la prose, on notera aussi que l'univers citadin contraste



chez Caragiale avec l'univers rural, que le côté patriarcal authentique de *La hanul lui Mînjoală* (« A l'auberge de Manjoala ») ou de *La conac* (« Au bouchon ») s'oppose de toute évidence au côté moderne et mondain de nombreux autres récits, tout comme s'opposent le comique au tragique, la tendresse au sarcasme, etc, etc.

En fin de compte on est en droit de se demander ce que signifie cette structure bipolaire, ce que signifient toutes ces correspondances rencontrées à tous les niveaux de l'œuvre. Rien de ce qu'elles nous présentent n'existe purement et simplement. Toute la démarche est placée sous le signe du double négatif, sous le signe du terme contrastant. Nous y relevons des idées très précieuses quant à la spatialisation de l'œuvre, une œuvre fondée sur un jeu tout à la fois simple et complexe de correspondances et de symétries. C'est sous ce signe que se trouve placé son statut gnoséologique. En effet, lorsqu'elle affirme quoi que ce soit, c'est pour le nier ou, tout au moins, pour le mettre en doute. Ce qu'elle nous fait connaître est envisagé sous ces deux aspects, le positif et le négatif, la thèse et l'antithèse. La réalité que nous présente Caragiale est donc une réalité-reflet ; ce que l'on discerne dans l'eau quelque peu troublée du miroir, ce sont les apparences du réel, tandis que le réel nous semble une illusion. Une telle réalité peut être exprimée à l'aide d'un chiffre — 6 —, le seul dont le reflet garde un sens, différent il est vrai du sens initial. Et ce n'est pas un hasard si l'œuvre maîtresse de Caragiale, *O noapte furtunoasă* avait initialement comme sous-titre *Numărul 9* (« Le numéro 9 »). Au fond, l'aventure de Rică, parti à la recherche du chiffre renversé, est une investigation, une descente dans l'espace qui s'étend de l'autre côté, au-delà de la surface du miroir, de l'autre côté de l'axe de symétrie. Alors qu'il espérait y trouver une contrée heureuse, une terre promise, Rică se trouve plongé dans un enfer, celui des passions déchaînées, celui de la violence. Il ne faut pas s'étonner non plus si, une fois que la confusion a disparu, lorsque l'illusion s'est déchirée, les personnages retrouvent leur position symétrique et que la vie harmonieuse de ce petit univers de faubourg reprend son cours habituel.

MIRCEA TOMUȘ



La note écrite par Caragiale en marge du manuscrit d'un conte (« N.B. Faire attention à tout ce qu'on peut supprimer — à volonté ») a longtemps été considérée comme la formule définitive de son écriture. Au fait, on est surpris de découvrir à ce niveau aussi « deux Caragiale », car l'une des circonstances relativement nombreuses où nous pouvons observer l'écrivain en conflit avec lui-même est justement la manière dont l'auteur des textes se place, du point de vue quantitatif, entre un *minimum* et un *maximum* d'expression littéraire. En ce sens, Caragiale est le premier de nos écrivains qui ait laissé un nombre considérable de pages théoriques et de réflexions, ayant pour principal thème le *profil textuel* d'une pièce de théâtre ou d'un morceau de prose.

Par *profil textuel*, il faut entendre la fréquence d'apparition et le mode de distribution dans un énoncé considéré comme littéraire, des *unités fondamentales* des textes dramatiques ou narratifs: l'*action*, la *description*, l'*information*, l'*image*, le *portrait*, les *considérations générales*, les *indications de mise en scène*, le *dialogue* ou la *scène*, les *maximes* et même les *blancs*<sup>1</sup>.

Un modèle général de représentation de toutes les variantes de profil textuel pourrait commencer par un type fondé sur l'utilisation d'un minimum indispensable d'unités de base (textes qui tendent à devenir zéro-narratifs) et finir par un type d'énoncé où sont représentées toutes ces unités. Autour du premier type se grouperaient les éléments indispensables à l'existence d'un certain genre littéraire (l'*action* et le *dialogue*), le second se manifesterait à partir du moment où le premier est associé à au moins un élément de base supratemporel (*considérations générales*, *description*, *maximes*, etc.). Ce modèle pourrait de même être imaginé comme une série ininterrompue d'unités textuelles génératives, ou bien comme une « progression » dont les termes seraient, entre autres, la *proposition*, la *phrase*, l'*information*, l'*anecdote*, le *récit* et le *croquis*, la *nouvelle*, le *roman* ou la *pièce de théâtre*.

<sup>1</sup> Le concept de *profil narratif* (*Erzählprofil*), comme relation entre les éléments narratifs et les éléments supratemporels (non-narratifs) d'un texte (roman) est employé par Franz K. Stanzel dans *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1979, ch. 3.2.1. Pour les *unités (épiques) fondamentales*, v. Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale, 1942; Rafael Koskimies, *Theorie des Romans*, Druckerei-A.G. der finnischen Literaturgesellschaft, Helsinki, 1935, et surtout Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1955.

\* Fragment du volume *Caragiale și Caragiale*, sous presse aux Editions Cartea Românească.



Les deux variantes de textes qui constituent les extrémités hypothétiques de ce modèle ont été décrites par Quintilien, dans le chapitre VIII de son *Art oratoire*: « Sans aucun doute, celui qui dit qu'une ville a été prise d'assaut, exprime tout ce qui arrive en pareils cas, mais cette expression qui est, en fait, une brève information, ne touche pas la sensibilité. Si, au contraire, il développe tout ce qui est renfermé dans cette expression, alors devant nos yeux apparaîtront les flammes qui engloutissent les maisons et les temples, alors nous entendrons le bruit des toits qui s'écroulent, la rumeur où se fondent les cris de tout un chacun; nous verrons les uns courir au hasard çà et là, les autres s'embrasser pour la dernière fois, les femmes et les enfants pleurer, les vieillards maudire le sort qui les a fait vivre jusqu'à ce jour; ensuite, le pillage des objets sacrés et profanes, les soldats qui courent en tous sens en quête de butin et ceux qui demandent qu'on le leur rende; des hommes enchaînés poussés en avant par l'envahisseur; la mère qui essaie de retenir son enfant et, partout où le butin est plus riche, la bagarre entre les vainqueurs. Bien que, ainsi que je viens de le dire, le mot « conquête » comprenne en lui-même tout cela, en énonçant le tout on dit moins qu'en énumérant les détails »<sup>2</sup>.

Tous les textes proches de la première formule narrative peuvent être nommés des textes du type *veni, vidi, vici*. Chez Nicolae Filimon, dans la nouvelle *Ascanio și Eleonora* (1860), le récit d'un chasseur très peu loquace est caractérisé par ces paroles: « ...tandis que je m'efforçais de mettre en ordre mes diverses notes de voyage, écrites sur de petits bouts de papier, je sentis que je n'étais plus seul dans ma chambre. Je tournai les yeux et je vis le premier chasseur du baron, debout près de la porte, avec un visage rayonnant comme celui d'un vrai Tyrolien: — Bonjour, mon brave Ferdinand, lui dis-je en lui souriant aimablement. — Je vous remercie, monsieur, répondit le chasseur. — Comment vous êtes-vous conduit à la chasse aujourd'hui? — A merveille! J'ai eu une veine de pendu: deux cerfs, quatre biches, cinq renards et dix lièvres!... — Bravissimo, M. Ferdinand, votre bravoure est digne d'être inscrite en lettres d'or dans les annales de la vénerie; sans parler de votre manière d'en rendre compte, qui ressemble à s'y tromper au *veni, vidi, vici* des Commentaires de Jules César »<sup>3</sup>.

En partant de Boileau, Ion Ghica donne à son tour, dans une lettre à Vasile Alecsandri, un exemple comique d'auteur de textes non-littéraires, qui tend à illustrer le type de communications zéro-narratives: « Quand il écrivait, Boileau avait l'habitude d'effacer, trois mots sur quatre ...[...]Feu le grand-logothète Drăganescu allait encore plus loin dans le sacrifice. Il faisait réciter à son secrétaire dix fois de suite ce qu'il lui avait dicté. Par exemple: « Avec un fraternel amour je vous salue, *arkhon dvornik* ». — Lis, mon ami,

<sup>2</sup> Quintilian, *Arta oratorică*, Minerva, București, 1974, t. II, pp. 328—329; v. aussi Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964, p. 3.

<sup>3</sup> *Ascanio și Eleonora*, in N. Filimon, *Opere*, t. I, Minerva, București, 1975, p. 285.



disait Draganescu lorsque le secrétaire avait écrit cette phrase. A la première lecture, il lui ordonnait de couper le début : *avec un fraternel amour*, parce que le boyard auquel s'adressait la missive ne méritait pas un amour fraternel. A la seconde lecture, il demandait d'effacer les mots : *je vous salue*, sous prétexte que lui, grand-logothète, ne daignait pas saluer n'importe quel boyard inférieur. Et, enfin, à la troisième lecture, il effaçait aussi l'*arkhon dvornik* à la fin de la phrase, plein d'indignation contre le prince Caragea qui avait donné à ce petit boyard un si haut titre. Telle fut la correspondance du logothète Draganescu pendant toute sa vie ! »<sup>4</sup>

Au contraire, les textes qui représentent l'autre extrémité de notre modèle risquent de perdre leur caractère fini, à cause de leur ambition à vouloir concurrencer l'état civil et la réalité. Cette classe comprend entre autres, le roman de Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, où la narration s'avère incapable de rattraper la réalité, quoique cette correspondance soit précisément le but avoué du narrateur. Comme il écrit pendant un an un roman sur une seule journée de son existence, le romancier augmente son retard sur la chronologie réelle de 364 jours, et plus il écrira, plus il aura à récupérer<sup>5</sup>.

Ce qui nous intéresse dans ces deux types idéaux de texte ne concerne pas le rapport entre l'*histoire* et le *récit*, relation qui dans les exemples ci-dessus apparaît comme une proportion inverse (à un maximum d'*histoire* correspondrait un minimum de *récit* et inversement), mais avec la préférence de l'auteur pour une certaine espèce d'éléments textuels et, naturellement, avec la manière dont celui-ci les emploie afin d'obtenir un certain profil textuel.

Dans le cas de Caragiale, la relation entre un minimum et un maximum textuel présuppose obligatoirement une relation entre la *prose* et le *théâtre*, car ces deux genres, ayant des degrés de conventionnalité différents, recourent d'une manière particulière au mot ou aux éléments de base du texte et attribuent une signification différente au rôle expressif des *blancs*.

En ce qui concerne le profil textuel, la relation entre la prose et le théâtre peut être examinée soit dans la perspective du dramaturge, soit dans la perspective du romancier (prosateur), soit, avec plus de chances d'impartialité, dans la perspective relativement désintéressée de la théorie littéraire.

Dans l'un des premiers ouvrages européens de théorie moderne de la prose, la disciple de Oskar Walzel, Käte Friedemann, emploie le cas idéal de deux textes de Zola qui sont la projection du même matériel anecdotique (le crime de *Thérèse Raquin*) dans les deux systèmes génériques qui nous intéressent, le théâtre et la prose, afin de vérifier le fonctionnement différent de la *description* comme élément de base du texte littéraire : « ...die *Erzählung* /gibt uns/ eine Schilderung von Wohnung, Strasse und allem, was den Hintergrund des grausigen Geschehens bildet, vor Beginn der Handlung, während das

<sup>4</sup> Ion Ghica, lettre du 4 décembre 1879 à V. Alecsandri, in: V. Alecsandri, *Opere*, t. VI, Minerva, București, 1979, p. 631.

<sup>5</sup> Pour l'analyse de ce paradoxe, v. Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 233.



Drama natürlich nur einzelne Rauminhalte in einer bestimmten Situation angeben kann und es dem Zuschauer überlassen muss, ob er sie als für das geistige Milieu charakteristisch ansehen will »<sup>6</sup>.

Comme on peut le constater, cette comparaison surprend une différence de genre, non une différence de valeur ou de qualité. Et, en effet, des différences objectives de genre (dont la plus importante est la présence ou l'absence du *médiateur* dans la prose et respectivement dans le théâtre) il résulte en premier lieu une «préférence» des deux formes de littérature pour certains éléments de base du texte (la *description* ou le *portrait*, pour la *prose*, et la *discussion* ou le *dialogue*, pour le théâtre); en second lieu, on reconnaît le phénomène de contamination ou d'emprunt de certaines formes spécifiques, qui passent d'un genre à l'autre (le *dialogue*, en *prose*, et la *narration*, au théâtre, sous la forme de la *teichoscopie* ou du «reportage sur les murs de la ville», les plus typiques éléments narratifs dont puisse user un *dramaturge*).

Plus proche de nous dans le temps et se limitant au point de vue du prosateur, Käte Hamburger cite quelques exemples d'écrivains pour lesquels le théâtre est inférieur au roman en ceci qu'il nous donnerait une image simplifiée, un sommaire de la vie.

Ainsi, Hugo von Hofmannstahl imagine dans un essai de 1902 un dialogue où le romancier Balzac reproche au théâtre de «rétrécir la réalité»; de même Thomas Mann, dans *Versuch über das Theater* (1908), trouve que la dramaturgie nous offre une image artificielle et imprécise de la vie: „Wo ist der Dramenauftritt, der eine moderne Romanszene an Präzision des Gesichts, an intensiver Gegenwart, an Wirklichkeit überträfe!... Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama in allem was die Erkenntnis des Menschen an Leib und Charakter betrifft, und im Gegensatz zu der Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, dass ich es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde. Man ist Zuschauer in einem Schauspiel, man ist mehr als das in einer erzählten Welt »<sup>7</sup>.

Chez nous, Nicolae Iorga a soutenu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle l'idée que le théâtre est devenu «un genre secondaire», «destiné à périr devant la concurrence victorieuse du roman»<sup>8</sup>; Duiliu Zamfirescu a exprimé la même opinion dans ses lettres à Maiorescu, après que, dans son étude bien connue de 1863, *Mișcarea literelor în Iași* («Le Mouvement des lettres à Iași»), Hasdeu eut affirmé la thèse inverse, à savoir que le *drame* est supérieur au *roman* et à l'*histoire* proprement dite.

Sans chercher à démontrer que le dramaturge avait tendance à sous-estimer nettement la prose ou qu'il avait une aversion pour le

<sup>6</sup> Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1965/1<sup>re</sup> édition, Berlin, 1910/, p. 186.

<sup>7</sup> Thomas Mann, *Versuch über das Theater*, in *Reden und Aufsätze*, I, Frankfurt am Main, 1965, apud Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1968, p. 165.

<sup>8</sup> N. Iorga, *Năpasta*, în *Pagini de tinerețe*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 218.



roman, nous pouvons quand même noter l'attachement sensiblement plus grand de Caragiale pour le théâtre et ses rigueurs, à l'époque des comédies, des nouvelles tragiques et même à l'époque des croquis. Dans *Cercetare critică* (« Recherche critique ») de 1878, cet attachement emprunte la forme d'une comparaison entre « le plan du drame » et « le plan du récit », comparaison qui attribue au théâtre un plus de concision, d'unité organique et de cohérence logique: « Dans un récit, les catastrophes surviennent et se suivent indépendamment les unes des autres, sans avoir d'autre rapport entre elles que celui qui résulte du fait qu'elles concernent plus ou moins l'être du même sujet — exactement comme un chapelet: les grains sont réciproquement indépendants les uns des autres, ils sont seulement enfilés et alignés sur le même fil; nous pouvons couper le fil à n'importe quel endroit et laisser tomber n'importe combien de grains: si nous renouons le fil, le chapelet, bien qu'il ait moins de grains, reste un chapelet. Mais le plan d'un drame doit être différent; ici, les catastrophes dépendent l'une de l'autre, découlent l'une de l'autre, s'entrelacent en vue d'une même fin, c'est-à-dire pour préparer la grande catastrophe, la conclusion ou le *dénouement* — tout comme les cellules organiques dépendent l'une de l'autre et s'entrelacent pour former les organes, qui tous œuvrent en vue de la même fin, qui est la constitution et l'économie de l'être; dans ce cas on ne peut plus, comme dans celui du chapelet, arracher ou mutiler les organes n'importe où, n'importe comment, sans anéantir l'être ou au moins sans ébranler toute son économie »<sup>9</sup>.

De cette comparaison avec le théâtre et son « économie » idéale on pourrait conclure que la prose est caractérisée par la prolixité; en faveur de ce soupçon on pourrait aussi alléguer une définition du roman formulée dans la conférence *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX* (« La littérature et les arts en Roumanie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle »); l'interrogation rhétorique, l'hyperbole, l'agglomération des notions contraires, toutes marques de l'ironie, en font la définition carrément négative d'un genre dont la position n'était pas encore consolidée chez nous: « Le roman? Mais le roman, c'est la vie, non celle d'un individu, mais celle de toute une société, avec tout son cortège d'ennuis, de préjugés, de dévouements, de mesquineries, d'amour, haine, méchanceté, bonté, envie, admiration, de bas, de sublime, de brutal, d'éthéré, d'égoïsme, d'altruiste, enfin toutes les variations dont l'âme humaine, dans sa versatilité, est capable »<sup>10</sup>.

Même si l'on fait abstraction du mauvais effet que pouvait faire sur tout lecteur un peu exigeant la foule de romans étrangers, de mauvaise qualité et traduits à la hâte, il y a deux arguments encore qui auraient pu déterminer chez Caragiale cette attitude envers la prose: l'ancien préjugé classique, selon lequel le roman est un genre

<sup>9</sup> *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, in I. L. Caragiale, *Opere*, t. IV. Editura pentru literatură, București, 1965, p. 133.

<sup>10</sup> *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, in I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 66.



mineur, et la qualité précaire de la production narrative autochtone avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

De toute façon, s'il ne s'agit que de théâtre, chaque fois qu'il lui faut choisir entre deux textes dramatiques, Caragiale préfère le plus bref (*réaliste* ou *classique*) au texte prolixe ou déclamatoire (*romantique*) et le même critère guide le traitement auquel il soumet ses propres pièces, qu'il abrège (*Năpastă* — « La Calomnie ») et qu'il ampute parfois de quelques scènes, voire d'un acte tout entier (*D-ale carnavalului* — « Scènes de carnaval », *O noapte furtunoasă* — « Une nuit orageuse »). Dans *Hernani* « on peut couper — et encore avec profit pour le drame et surtout pour l'auditeur éclairé — les quatre cinquièmes de la pièce sans qu'*Hernani* cesse pour autant d'être *Hernani* »<sup>11</sup>. *Ruy Blas* déplaît à Caragiale pour ses tirades « pyramidales » ; il pense que si Shakespeare avait procédé comme Victor Hugo, dans la scène du désespoir d'Othello, le Maure aurait dû venir « à la rampe » et, « en prenant un air digne », nous débiter une longue « tirade où il aurait énuméré d'abord tous les tourments de son âme et ensuite toutes les tortures inimaginables avec lesquelles il envisageait de punir la malheureuse Desdémone ! » Mais alors, « toutes les comparaisons entrel' état de son âme et les peines du Tartare, toutes les malédictions rhétoriques, toutes les menaces luxueusement poétiques nous auraient fait hausser les épaules et exclamer : « Ce Maure n'est pas vraiment jaloux comme un Maure qui se respecte, ce n'est qu'un matamore oriental ! »<sup>12</sup>

Encore plus évidente est la préférence de Caragiale pour la « brièveté » en prose. Sous l'influence peut-être de la logique du dramaturge, le prosateur des *Moments et croquis* réduit au minimum indispensable ou même élimine complètement les descriptions de nature, les images, les portraits, les maximes, les considérations générales ou les commentaires du narrateur, qu'il remplace fréquemment par des précisions lapidaires comme les indications scéniques. Selon la remarque de Paul Zarifopol, alors qu'elles apparaissent quand même, les *digressions* de Caragiale ont pour sujet seulement la technique du récit et la « formation » du lecteur dans l'esprit du rigorisme narratif. Ainsi, dans une spectaculaire digression théorique de *Poveste* (« Conte »), Caragiale emploie l'allégorie de « l'homme qui louche », image éloquente du conteur prolixe, qui complique les « chemins » de la narration, en forçant le lecteur aux détours et en l'exposant au risque d'égarement : « ... Et ensuite, lorsque je vous raconte, en faisant mon métier tel que je le connais, je ne veux pas que quelqu'un de vous me dise ce qu'un voyageur égaré a dit une fois à un homme qui louchait, après lui avoir demandé un soir par où il fallait prendre pour arriver plus vite en tel lieu ; et comme le loucheur fit un signe de la main, le voyageur lui demanda : « Brave homme, dis vrai, car j'ai hâte d'arriver avant qu'il ne fasse nuit, par où dois-je prendre ? Par où tu montres de la main ou bien par où tu regardes ? ... »<sup>13</sup>

<sup>11</sup> *Cîteva păreri*, in I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 40.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 40—41.

<sup>13</sup> *Poveste*, in I. L. Caragiale, *Opere*, t. III, Editura pentru literatură, București, 1962, p. 593.



La distinction essentielle qu'il faut opérer tout de suite oppose la notion de prolixité de la narration ou de « remplissage » inutile, à la technique des programmes multiples de jeu. Car, dans le second sens, Caragiale s'est souvent conduit comme le « loucheur » du conte, en montrant au lecteur une direction « de la main » et une autre « des yeux », c'est-à-dire en tablant sur la possibilité de construire un système d'attentes du lecteur, tour à tour confirmé et déçu. Mais le « loucheur » du *Conte*, c'est le narrateur qui écrit pour l'amour des mots, le « double » négatif et peut-être cauchemardesque de Caragiale, le « ravaudeur » qui augmente inutilement les dimensions du texte, pour l'amour de la « couture » : « ...ferai-je comme d'autres conteurs ? Au lieu de vous dire brièvement quel malheur est arrivé à la pauvre femme, m'étendrai-je longuement sur des comparaisons pour ce malheur d'une impératrice ? Mais pour le lecteur qui a du temps à perdre, pour l'écrivain qui a du papier et de l'encre à gaspiller, le cœur de cette mère pourrait bien ressembler à une haute tour que l'effroyable tremblement de terre abat d'une seule secousse, réduisant l'édifice qui, il y a un instant encore, élevait audacieusement son front doré vers les hauteurs azurées, à un amas informe de moellons brisés, éparpillés selon le caprice du hasard aveugle ... ou bien je le comparerai à une pauvre rose frêle et tendre, à peine éclos, que la bise ennemie a cruellement arrachée à sa tige fragile, dont les pétales délicats se trouvent précipités, inanimés, dans le torrent furieux, impétueux, irrésistible ? ... ou mieux encore à un fier rocher de pierre bise que la foudre cruelle fend d'un seul coup, depuis le sommet et jusqu'aux fondements ? ou quelque chose de plus fort : à un chêne débordant de vie, que la hache inclémente, etc., etc... Quelle comparaison préféreriez-vous pour mon héroïne, la première, la seconde, ou toutes à la fois ? Je pourrais les mettre toutes, pour vous être agréable... si je ne cherchais à imaginer un récit que pour l'amour des mots. Mais ne le croyez surtout pas. C'est pour l'amour du récit que je m'efforce de trouver des mots convenables, pour vous le raconter tel que je me l'imagine, le plus brièvement et clairement possible »<sup>14</sup>.

Comme dans le cas du théâtre, où la méthode de Caragiale se définit par opposition au courant romantique vieilli ou aux mélodrames contemporains, dans le cas de la prose le choix de la concision et de la décence narratives n'est pas seulement une formule personnelle, mais une réaction à un contexte littéraire plus large, à l'égard duquel le prosateur Caragiale prend ses distances, et qui inclut l'industrie du feuilleton, les textes roumains d'avant *Sămănătorul*, voire la mode Zola : « On connaît la méthode — nous dirions la manie, si elle n'était dictée par l'intérêt — du grand écrivain français d'amasser sur une trame rudimentaire, autour d'une intrigue parfaitement banale, une quantité colossale de « documents », qu'il tourne, retourne, bat et coupe et multiplie de sorte que, d'un récit qui, avec tout l'appareil convenable, pourrait tenir dans les quarante pages, il réussit à tirer un volume de 400 pages »<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 40—41.

<sup>15</sup> *Plagiatul Zola — Bibescu*, in I. L. Caragiale, *Opere*, t. IV, p. 225.



Ces préférences théoriques mènent le prosateur d'abord à la formule des *Moments et croquis*, aux performances de concision de *Moșii* (*Tablă de materii*) (« A la foire — Table des matières ») et surtout de *Telegrame* (« Télégrammes »). Dans ce dernier texte, on est frappé surtout par la technique des phrases «stroboscopiques», du type «procureur absent ville couvent religieuses noce» (dont l'ami de Caragiale, I. Suchianu, disait qu'on pourrait en tirer «toute une nouvelle sur les mœurs monacales à la manière de Damian Stănoiu»<sup>16</sup>). En second lieu, ces mêmes préférences expliquent le persiflage constant auquel se livre l'auteur dans les parodies, et qui a pour objet principal justement la *prolixité*.

Dans *Națiunea română* (« La Nation roumaine ») (1899), la recette de la confection rapide des articles de presse suppose que l'on prenne quelques informations dans un journal viennois et que l'on verse dessus «en abondance du bouillon de fantaisie, à quoi on ajoute la description de la localité, des notes historiques et des données statistiques, presque toutes tirées d'un ancien, mais excellent en son temps, dictionnaire de conversation»<sup>17</sup>; dans *Partea poetului* (« La Part du poète ») (1909), Dieu est excédé par la trop grande quantité d'encre et de papier que consomme l'écrivain, tandis que dans *O cronică de Crăciun...* (« Une chronique de Noël... ») (1907) le narrateur ironique mime l'envie devant une nouvelle de 100 pages «grand format, couvertes d'une écriture nette et menue...»: «Ah! pourquoi ma plume est-elle incapable de traverser, en courant, libre de toute entrave, les étendues blanches et vastes?... Pour quelle raison ne puis-je sans effort vaincre la candeur de quelques feuilles de papier?... Pourquoi, ô fées cruelles, mon bras aride n'a-t-il pas reçu à ma naissance le don de pouvoir dispenser tant de généreux torrents et cascades de prose?»<sup>18</sup>

Il est instructif, jusqu'à un certain point, de mentionner que les traductions faites par Caragiale sont presque toujours plus courtes que l'original: «La traduction de Carmen Sylva—*Răzbunare* («Vengeance»), 1894 — est particulièrement significative pour la manière autocratique dont Caragiale traite l'original de la romantique dilettante: des pages entières de dialogue sans caractère, de pittoresque décousu avec descriptions de costumes et citations de *doînas* tombent sous les ciseaux du traducteur, qui réduit le récit aux proportions d'un drame rempli de détails vivants, aux couleurs sobres et exactes»<sup>19</sup>.

Il en est de même avec la nouvelle *Le Curieux intempérant* (chez Caragiale, *Le Curieux puni*) du roman de Cervantès, *Don Quijote de La Mancha*. On sait que ce texte avait été auparavant traduit chez nous par Ion Heliade Rădulescu, d'après la version française de Florian (dans le *Curier de ambe sexe*) et par S.G. Vîrgolici, «de

<sup>16</sup> I. Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri*, Editura ziarului „Universul”, București, 1933, p. 77.

<sup>17</sup> *Națiunea română*, in I. L. Caragiale, *Opere*, t. III, p. 386.

<sup>18</sup> *O cronică de Crăciun...*, in I. L. Caragiale, *Opere*, t. II, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960, pp. 240—241.

<sup>19</sup> Paul Zarifopol, *Introducere*, in I. L. Caragiale, *Opere*, t. I, Editura „Cultura Națională”, București, 1930, pp. XXX—XXXI. Ici même Zarifopol observe que le texte de Poe-Baudelaire «semble à Caragiale trop long».



l'espagnol » (dans *Convorbiri literare*, février-mars 1881 et dans *Tim-pul*, mars 1881). Caragiale a certainement connu cette dernière traduction intégrale, qu'il a peut-être consultée, puisqu'il signe une contribution intitulée *Amintiri din teatre* (« Souvenirs de théâtre »), dans le numéro de février 1881 de *Convorbiri*, et qu'en mars 1881 il était encore employé à *Tim-pul*. Pourtant, Zarifopol suppose qu'en 1911, lorsqu'il publie dans *Românul* d'Arad *Curiosul pedeştit* (« Le Curieux puni ») Caragiale se serait servi d'un intermédiaire français.

Si l'on accepte l'hypothèse que le traducteur roumain est parti d'un texte des dimensions de l'original, et non d'une version plus réduite, sa traduction est alors quatre fois plus courte que la nouvelle de Cervantès; par rapport à celle-ci, sont comprimés ou éliminés les adjectifs et les formules qualificatives répétées, les considérations générales tenant d'une philosophie de l'existence, ainsi que les interventions rhétoriques et moralisantes du narrateur, les digressions, les citations ou allusions assez nombreuses à des œuvres contemporaines, les exemples et les paraboles, le rôle de médiateur entre le lecteur et la narration joué par le narrateur, tous les clichés de l'expression allégorique (le cliché du château assiégé comme symbole de la vertu féminine, le cliché du navigateur et du port à la mer, etc.), les sonnets d'amour et les autres vers, les anticipations, qui peuvent diminuer la tension de la nouvelle, les monologues trop longs dans le genre des tirades de théâtre et les comparaisons fréquentes avec des héros mythologiques, historiques ou épiques.

Si l'on divise le texte de Cervantès en séquences que nous pourrions appeler « unités traductibles » (phrases, répliques de dialogue, commentaires, lettres et billets, vers, exemples, allégories, etc.), alors sur un total d'environ 150 unités, Caragiale en élimine environ 50 et comprime les autres pour arriver à une version beaucoup plus concentrée. Bref, le traducteur renonce uniquement aux éléments supratemporels; il centre la nouvelle de Cervantès sur le dialogue, l'action et la réduit aux dimensions d'un texte minimal, ayant à la base un fait divers et une morale.

Il arrive aussi, chez Caragiale, qu'on soit en présence de la situation inverse et qu'il y ait préférence pour les contextes élargis. Cette alternative ne doit pas être cherchée uniquement dans la relation entre la première phase d'un texte (d'habitude une *anecdote* ou un *canard*) et sa mouture définitive. D'ailleurs, Caragiale lui-même s'est montré réticent envers une réduction éventuelle de sa formule littéraire à la préférence absolue pour le contexte minimal, en distinguant entre la logique du prosateur et la logique du dramaturge, d'une part, et la prolixité inutile de la narration et le calcul narratif, de l'autre: « — Mais alors, vous voulez réduire la nouvelle aux proportions d'un simple fait divers de journal, et le roman à la forme stricte du rapport d'un agent de police. — Nullement; mais les promenades en mer ont leur temps et leur raison »<sup>20</sup>.

Les premiers « écarts » visibles par rapport à l'économie contrôlée du théâtre et le style télégraphique des anciens canards et anecdotes

<sup>20</sup> *Cîteva păreri*, in *op. cit.*, p. 52.



peuvent être découverts dans la nouvelle *O făclie de Paște* (« Un cierge pascal ») (1889) — à laquelle Gherea a pourtant reproché qu'elle est « trop courte » — et dans *Păcat...* (« Un péché... ») (1892), qui soulève tous les problèmes de l'oscillation entre la nouvelle et le roman ou entre la nouvelle et la pièce de théâtre. D'ailleurs, les deux narrations se laissent analyser comme des textes où, à la logique serrée du théâtre, se superpose la logique du programmeur de nouvelles, qui emploie des descriptions, des épisodes latéraux et se permet des considérations sur les âmes humaines et les astres du ciel par exemple (dans *Un péché...*), ou sur les tribulations d'une mouche sur le marbre d'une table — épisode où l'on a vu un spectaculaire enrichissement de l'art narratif roumain.

Mais, assurément, le plus évident écart par rapport au programme apparaît dans *Kir Ianulea* (1909), qui a pour point de départ, selon l'avertissement de Caragiale, la nouvelle de Machiavel *Belphégor l'Archidiabole* ou *Le Conte du diable qui a pris femme*. Cette fois, l'écrivain roumain prend le contrepied de la procédure employée pour la traduction de Cervantès. C'est maintenant l'original qui est presque quatre fois plus court que la version roumaine, où presque toutes les unités de texte de la nouvelle de Machiavel ont été dilatées et complétées par de nombreux épisodes, par des tableaux de mœurs spécifiques de la vie faubourienne à l'époque phanariote, avec les deux anecdotes savoureuses sur la maladie nommée *hurduharismos* et sur la vieille femme qui demande au diable de rendre lisse « un poil crépu » ou avec l'image d'estampe décolorée de la vieille cité de Bucarest, où l'on distingue l'auberge de Manuc, la tour de Colțea, la rue du Couteau d'argent, le siège métropolitain et les vignes de Filaret. La tendance à la « dilatation » du texte semble persister même après la rédaction définitive de la nouvelle, car nous savons par la correspondance entre Caragiale et Zarifopol que le premier, loin de couper, comme il le fera avec l'original espagnol du *Curieux puni*, aurait voulu à un moment donné ajouter exactement ce qu'il retranchera dans Cervantès, des vers, à savoir une chanson de Conachi ; finalement il n'en fera rien.

L'alternative du contexte élargi de *Kir Ianulea*, présente d'ailleurs aussi dans *Pastramă trufanda* (« Du boucan en sa primeur ») ou *Abu-Hasan*, est d'autant plus spectaculaire qu'elle se manifeste parallèlement à la nouvelle série des récits d'*Universul* (1909), entre la phase du style sec des *Moments* et la traduction avec des coupures sévères d'après *Le Curieux puni*. C'est pourquoi l'idée d'une *transformation* ou *évolution* dans l'art narratif de Caragiale devrait susciter des réserves et, en tout cas, être complétée par l'hypothèse plus plausible des stratégies différentes ou doubles, qui enrichissent l'œuvre sans rendre nécessaire le classement de ses différentes composantes dans un schéma hiérarchique.

Dans une perspective qui n'est chronologique qu'en apparence, la littérature de Caragiale semble « évoluer » entre un maximum de *blancs* (ou un minimum de texte), dans le cas du théâtre, des *Moments et croquis*, et un minimum de ces éléments (ce qui équivaut à un maximum de texte), dans les nouvelles de 1909. En réalité, Caragiale fait constamment alterner ses programmes d'organisation des



textes, en fonction des nécessités et du genre ; ce qui est plus important encore, c'est que l'idée d'évolution devient à partir d'un certain point non pertinente, dans la mesure où elle ne peut pas rendre compte de la continuité unique et sans défaut d'une expérience ou expression littéraire. Car la relation entre le « récit » *Télégrammes*, par exemple, et la nouvelle *Kir Ianulea* n'est pas une relation du type  $1, 2, 3 \dots n$ , où chaque terme est quantitativement supérieur et possède un profil textuel plus varié que le terme qui le précède. Les blancs de « 1 » ne sont pas remplis dans «  $n$  », au contraire, ce qui manque dans « 1 » (éventuellement dans *Télégrammes*) peut être facilement complété par tout lecteur, tandis que tous les éléments narratifs des cases qui auraient pu rester vides dans «  $n$  » (éventuellement dans *Kir Ianulea*) ne peuvent être remplies que par Caragiale. *Kir Ianulea* n'est donc pas la variante maximale de la nouvelle de Machiavel, pas plus qu'une traduction proprement dite, mais une « adaptation », et en fin de compte un texte original écrit d'après un livret rédigé antérieurement.

Dans le cas de Caragiale, la succession (*poésie*), *comédies*, *moments*, *croquis*, *contes* et *nouvelles*, en d'autres termes, le choix de formes littéraires différentes, à profil textuel différent, développé dans un contexte maximal ou minimal, ne tient pas tant d'une évolution chronologique de ses goûts, de sa propre théorie littéraire ou de ses lectures personnelles, comme on l'a affirmé, mais d'une très exacte connaissance du spécifique des genres littéraires et du respect du principe de l'adéquation des moyens littéraires à chaque espèce ou genre. Au fond, c'est là un paradoxe de la carrière de Caragiale, car, tandis que le mélange des formes de la zone « consacrée » d'une culture et de celles de la zone « périphérique » est accepté sans aucune réserve, le mélange du théâtre et de la prose et surtout du théâtre et de la poésie ne dépasse jamais une proportion strictement nécessaire.

D'ailleurs, lorsque Mihail Dragomirescu a remarqué l'absence de *descriptions de nature* et de *lyrisme* dans sa prose, Caragiale, en pleine maturité créatrice, a répondu au nom du principe de l'utilisation rationnelle des éléments supratemporels (qu'il appelait *agrèments*), en fonction du spécifique du genre et même du programme spécial de calcul d'un certain texte : « Et maintenant, permettez-moi d'entreprendre brièvement une petite apologie personnelle. Vous m'imputez que dans mes écrits il n'y a pas assez d'amour du *paysage*, de nature morte, pas assez de lyrisme. Moi (je ne voudrais pas vous contredire systématiquement) je pense qu'il se peut que je n'aie pas, de tout cela, trop, énormément ou beaucoup, mais je crois que j'en ai assez ; et je crois encore que, en plus de l'assez, dans l'art, il n'en faut plus du tout. Le pittoresque de la nature, animée ou morte, ainsi que la lyrique, en eux-mêmes — ou du moins tel est mon sentiment — font l'objet d'autres arts que l'art du récit ; ainsi, je les considère seulement comme des auxiliaires de celui-ci, dont l'objet est le plus intéressant phénomène quant à nous : à savoir les circonstances qui naissent des particularités de tant d'âmes et d'esprits, semblables en général aux nôtres. J'ai lu, lorsque j'étais enfant, dans une vieille traduction de la *Théogonie*, ce qu'on y dit des filles de



Mnémosyne: «Elles résident sur l'Olympe et chantent les exploits des dieux immortels; elles connaissent le passé comme le présent et devinent l'avenir, et leurs chants ravissants réjouissent l'assemblée des dieux». Et depuis elles me sont chères toutes. Elles sont des sœurs affectueuses; elles se prêtent volontiers au besoin leurs grâces et leurs attributs; et celle qui a prêté à sa sœur se tient poliment à l'écart et la laisse chanter et danser, sans lui faire des crocs-en-jambe avec ses cothurnes: elle a prêté pour rendre service, naturellement, non pour encombrer — pour affermir le prestige particulier de l'autre, et non pour l'usurper. Elles s'entraident ainsi; tour à tour enseignant ou distrayant, étonnant ou égayant les mortels — chacune à son tour brille des charmes accomplis de tout le chœur divin. Maintenant, que pourrais-je ajouter, sans franchir les limites de l'*assez*?... Je crois que même dans mon œuvre se trouvent *assez d'agréments*. Mais, naturellement, avant que quelqu'un, un amateur, je ne dis pas un critique, ne les découvre, il lui faut les chercher. Comme on dirait dans le langage de la cordonnerie, on ne voit pas tout de suite la couture de la semelle, si elle n'est pas faite avec du fil blanc. Que voulez-vous, mes chers, je suis un cordonnier à l'ancienne mode; je couds pour l'amour de la semelle non de la couture" <sup>21</sup>.

FLORIN MANOLESCU

<sup>21</sup> Lettre du 10/23 novembre 1907 à Mihail Dragomirescu, in I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, Editura pentru literatură, București, 1963, p. 67.



Le terme d'innovateur appliqué à cet écrivain profondément hostile aux formules tapageuses et à l'emphase, dans quelque domaine que ce soit, peut paraître inadéquat. Il semble contredire également le titre d'adepte déclaré d'un classicisme auquel il appartenait structuralement.

Mais il est illusoire d'enfermer Caragiale dans une formule. Prati quant le paradoxe, dans la conversation et dans ses écrits — y compris dans son activité de critique, dans ses chroniques dramatiques ou dans les quelques articles d'une portée plus générale, intitulés, avec une évidente modestie, *Quelques opinions* ou *Notes éparses* — notre écrivain a défié par avance, semble-t-il, toute tentative visant à lui attacher une ou plusieurs étiquettes.

La classicisme s'impose comme une option de l'écrivain et comme une coordonnée de son œuvre. Il s'agit, bien entendu, du sens structural et typologique de ce terme. Le cramponnement aux normes d'un corps de doctrines n'aurait été que de l'épigonisme pour une œuvre écrite dans le dernier quart du siècle dernier et la première décennie de notre siècle, une œuvre insérée dans la réalité de l'époque, alimentée par ses types et ses mœurs. Cela aurait été également le signe d'une rigidité complètement opposée à l'extraordinaire souplesse de l'intelligence et de l'écriture.

Il existe surtout, chez Caragiale, un classicisme du refus. Notre écrivain avait horreur du sentimentalisme, de l'intrusion de la subjectivité dans l'écriture, du narcissisme qu'il identifiait à la posture romantique. Dans plusieurs de ses récits — auxquels il donnait le nom de « croquis » — le narrateur emprunte l'état civil de l'auteur. Il s'appelle M'sieu Iancou, il est le directeur de la revue *Moftul român* (« La Blague roumaine »). Mais les textes nous montrent tout de suite qu'il s'agit d'un masque bonhomme, parfois naïf, adopté par un observateur qui joue le rôle de catalyseur comique. Ni les quelques pages de souvenirs, ni le petit nombre d'allusions glissées parfois dans un « croquis » (*Caut casă* — « Je cherche une maison à louer », *Boborul* — « Le Ppeupple ») n'ont rien d'une confession. Caragiale a gardé la discrétion de l'artiste. Il a refusé systématiquement de fournir des détails biographiques. Les origines de sa famille, qui a donné au théâtre roumain quelques personnalités remarquables, restent pour les historiens de la littérature un champ d'hypothèses où se heurtent des données contradictoires.

Dans ses textes critiques ainsi que dans sa correspondance, les préférences et les refus coïncident. Il parle des romantiques en termes malicieux. L'exubérance lyrique de *Ruy Blas* est considérée comme antithéâtrale. Chopin est entièrement rejeté par ce mélomane qui parlait avec vénération de Beethoven et avec chaleur de « papa



Haydn ». L'œuvre d'art est, à ses yeux, un artefact, une activité éminemment artisanale. La comparaison avec l'artisan habile et persévérant — tailleur ou cordonnier — revient à plusieurs reprises.

Quelque paradoxal que cela puisse paraître, son œuvre dramatique respecte justement la règle qui irritait le plus même les classiques — et dont se plaignait Corneille dans l'*Examen du Cid*: l'unité de temps. Dans toutes ses pièces, depuis la première, dont l'action se déroule dans l'espace de quelques heures, jusqu'à ses comédies principales et au drame *Năpasta* (« La Calomnie »), on trouve la même concentration du temps dramatique. Il est difficile de croire cependant que notre auteur a procédé ainsi par respect pour une règle tombée en désuétude depuis près d'un siècle. On pourrait parler plutôt d'un exercice d'autodiscipline, d'un effort pour accroître la dynamique des pièces et créer des mécanismes impeccables qui se meuvent à un rythme accéléré.

Une telle démarche stylistique, ses préférences et ses rejets, expliquent sa réaction sévère contre les mouvements littéraires novateurs qui préludèrent à l'avant-garde. Le symbolisme a été la cible de nombreuses parodies spirituelles et assez injustes, la poésie symboliste étant réduite à la verbosité, à l'emphase, à la bizarrerie, à l'artifice. (Quelques années auparavant, Anatole France avait traité de la même façon ce mouvement dans ses feuilletons critiques.) A noter que ses parodies ont aussi un destinataire concret ; ce sont des pointes décochées au poète novateur Alexandru Macedonski avec lequel Caragiale avait eu maille à partir dès ses débuts, dans les périodiques des années 70. Il convient de noter que les formules et les mouvements symétriquement opposés, comme le traditionalisme « sămănătoriste » par exemple, sont traités de la même manière et deviennent l'objet de quelques parodies remarquables. Ce sont les fioritures de style, aussi bien des traditionalistes que des symbolistes, qui suscitent les railleries de l'auteur.

Dans l'univers de Caragiale, unitaire dans ses grandes lignes, mais divers et parsemé de zones paradoxales, des domaines entiers et de nombreuses prises de position infirment l'assujettissement de l'auteur à une formule. Dans ses textes en prose, le fantastique lucide de *Kir Ianulea*, qui reprend l'ancien thème du « diable dupé » (Caragiale lui-même signalait que cette nouvelle s'inscrit dans la lignée du *Belphégor* de Machiavel) ou du *Cheval du Diable*, déborde le cadre classique. Cela est d'autant plus vrai pour le magnifique et énigmatique *La hanul lui Mânjoală* (« A l'auberge de Manjoala »). Le drame *Năpasta* ne peut pas être réduit, lui non plus, à des formules simplificatrices. Certains croquis, a-t-on fait remarquer, exploitent le comique de l'absurde. De telles observations, malgré tous les risques d'extrapolation et d'exagération, s'appuient sur des textes. Mais Caragiale, adversaire des arts poétiques tapageurs et des attitudes vaticinantes, a exploré un domaine beaucoup plus vaste qui comprend aussi bien le théâtre que la prose. On peut le voir dans la liberté avec laquelle il aborde des procédés anciens ou en découvre d'autres, nouveaux. Ce dernier aspect n'a pas été suffisamment étudié.

Il est facile de constater l'esprit de suite de l'auteur, la concordance qui existe entre son œuvre et ses opinions sur la littérature. Notre



écrivain, adversaire des théorisations prolongées, qu'il qualifiait du vocable général de « boniments », a axé l'un de ses rares textes théoriques sur une idée très caustique et fort peu classique, à savoir le refus de la rhétorique, identifiée à une accumulation de recettes stylistiques, de formules préfabriquées. Dans une boutade pleine de bon sens, il a proposé comme seule formule acceptable, « le style convenable » c'est-à-dire l'expressivité du style. Ce qui correspond parfaitement d'ailleurs à sa merveilleuse capacité de manier le verbe, d'en extraire des valeurs comiques ou — le cas échéant — graves. On découvre à ce niveau stylistique ce que Caragiale nous a apporté de nouveau. Les linguistes ont été enthousiasmés et n'ont cessé de parler des valeurs de la langue et du style de Caragiale, en se bornant parfois à les énumérer. Mais le rôle (inavoué) d'innovateur de notre écrivain — qui avait coutume d'affirmer, dans un esprit polémique, « Je suis vieux jeu, Messieurs! » — mérite d'être discuté de nouveau.

Ce rôle est frappant dans le domaine de la prose et surtout du croquis, genre que Caragiale a dominé et domine encore, car des échos caragialiens se sont fait sentir chez les humoristes des générations suivantes et même parmi des prosateurs ayant une structure artistique différente. Mais il y a eu dans ce domaine aussi des devanciers. On a parlé d'une dette envers Iacob Negruzzi et ses *Copii de pe natură* (« Copies d'après nature »). De dix ans l'aîné de Caragiale, Iacob Negruzzi a écrit, en collaboration avec celui-ci, le vaudeville *Hatmanul Baltag* (« L'hetman Baltag »). Mais même si les « Copies d'après nature » peuvent être considérées comme une réussite du prosateur Iacob Negruzzi, ce n'est cependant qu'un ouvrage agréable et modeste. C'est plutôt le père de Iacob — Costache Negruzzi, prosateur d'une tout autre envergure que son fils, trop fécond, qui pourrait être tenu pour le véritable pionnier du « croquis » dans notre littérature par certaines de ses « lettres » en prose — *Rețete* (« Recettes »), par exemple. Il existe encore d'autres auteurs de « croquis » avant la lettre. Mais c'est Caragiale qui a créé ce genre en collaborant à divers périodiques (surtout avec *Moftul român* de 1893 à 1901, avec *Universul* au cours de la première décennie de notre siècle) et en publiant plusieurs recueils parmi lesquels il nous faut citer *Momente* (« Moments », 1901) et *Schițe nouă* (« Nouveaux croquis », 1909). Dans le micro-univers des croquis de Caragiale, certains filons comiques lui sont si particuliers qu'il est difficile de trouver des analogies dans d'autres littératures. Mais peut-être est-ce à cause d'un préjugé — rarement reconnu comme tel et particulièrement tenace — qui établit la valeur d'un ouvrage en fonction de son volume et néglige le croquis en faveur du roman, qu'on a trop peu discuté des nouveaux domaines du comique qu'exploitent les croquis. Caragiale n'a pas écrit de romans. Quelques dizaines d'années plus tard, un autre écrivain passé maître dans l'art du croquis, Gheorghe Brăescu, s'est essayé au roman, mais les résultats n'ont pas été trop encourageants. Quant aux croquis de Brăescu, leur importance est encore sous-estimée.

Les *Moments* de Caragiale et les croquis qui firent suite au recueil publié en 1901 métamorphosent certaines zones du comique et en découvrent d'autres.



Nicolae Filimon, le créateur du roman roumain, avait déjà découvert la source de ridicule que constitue la translation d'un style fonctionnel dans un domaine différent. Dans la comédie *Orthoneerczia* (« L'Orthosottise ») de Hasdeu — comédie que l'auteur intitulera plus tard *Trei crai de la răsărit* (« Les rois mages ») — ce procédé sera de nouveau employé avec les mêmes effets comiques. Caragiale l'a porté à un niveau extrêmement élevé dans *O noapte furtunoasă* (« Une nuit orageuse »). La déclaration d'amour de Rica Venturiano a un relent d'archives ministérielles: « Ange radieux ! Ainsi que j'ai eu l'honneur de vous le communiquer dans ma précédente épître... »

La contamination stylistique acquiert, dans les croquis de Caragiale, des significations et des valeurs nouvelles. Elle devient un contraste irrésistible entre le cadre rigide d'un certain style fonctionnel qui doit être, en principe, précis et sobre, et le langage désordonné, souvent oral, qui se moque de la logique et de la grammaire. Le croquis *Télégrammes* peut être comparé, en ce qui concerne aussi la valeur artistique, à la comédie *O scrisoare pierdută* (« Une lettre perdue »), et cela non seulement parce que dans les quelques pages que compte ce croquis, l'action se déroule suivant le même schéma que dans la pièce: conflit violent, vacarme et échange de coups, réconciliation finale suivie d'accolades sur la place publique, mais aussi parce que le contraste entre le style télégraphique et la rhétorique politique usuelle a des effets d'un comique explosif: « mon frère costakel tué tortures cachots police locale stop famille orpheline demandons remise cadavre... ». La réconciliation finale, avec la proposition elliptique qui est entrée depuis longtemps dans le langage courant (« Pupați toți piața independenței »<sup>1</sup>) maintient le contraste en le nuancant, comme dans toutes les dépêches citées, par une orthographe et une ponctuation approximatives et des particularités dialectales moldaves que l'auteur mentionne imperturbablement dans une note.

Le contraste caragialien entre le style télégraphique et le laisser-aller maladroit du langage familier ou l'emphase du rhéteur de province sera transposé, quelques dizaines d'années plus tard, dans le style épistolaire, par Tudor Mușatescu, avec beaucoup d'esprit, mais aussi parfois avec une ironie un peu facile.

D'autres croquis reprennent d'une manière plus nuancée les tics stylistiques de Rica Venturiano. Le rapport est inversé. Le héros de *O noapte furtunoasă* émaillait sa correspondance et ses déclarations d'amour de formules chères à un clerc de notaire. La directrice d'école et les inspecteurs dans *Urgent...*, le commissaire qui dresse laborieusement un *Procès-verbal* tombent eux aussi dans la confusion d'un style oral dont ils cherchent à introduire les tournures bizarres dans le cadre, lui aussi rigide, des formules administratives. Dans *Urgent* les rapports commencent par « Suite à notre lettre numéro... » mais continuent avec d'imprévisibles solécismes. A l'école de filles, qui ne recevra qu'au printemps le combustible demandé au début de l'automne... « les élèves sont incapables de continuer à écrire avec les

<sup>1</sup> « Tous embrassés place indépendance »



mains gelées, et même les maîtresses souffrent ne pouvant plus se défaire de leur manteau en classe, la température leur étant si excessive que, comme on peut le constater facilement, elle est insupportable, menaçant de maladies... »

Le contraste s'accroît dans le procès-verbal dressé par le commissaire Mitică Pisculesco. Les formules administratives se réduisent ici, au début de chaque alinéa, à des expressions rituelles comme *attendu que* ou *vu que*... Tout le reste n'est qu'une relation agrammaticale et orale, avec des phrases tortueuses, chaotiques, des surprises en ce qui concerne les rapports syntaxiques et les signes de ponctuation: « Attendu que... le sus nommé propriétaire a fait jeter ses meubles dehors et lui a laissé en gage une armoire à glace polie... et une lampe à pétrole avec deux mèches en porcelaine... »

L'auteur emploie parfois dans ses croquis (*High-life*, *Bubico*, etc.) le style indirect libre, forme d'imitation stylistique reproduisant dans le discours indirect les particularités de langage d'un personnage. Thibaudet a décelé la genèse de ce procédé chez Flaubert. Les naturalistes ont suivi eux aussi ce modèle. Proust a découvert de tels exemples dans des textes du XVII<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne Caragiale, l'influence de Flaubert est improbable. Mais il existe dans le *Procès-verbal* une variante bouffonne de ce procédé. Abandonnant la rigueur du style administratif, après ce *attendu que*... sur lequel s'ouvre l'alinéa, le commissaire transcrit dans son rapport le dialogue entre les commères et le propriétaire. « Attendu que devant les prétentions des locataires le sus nommé propriétaire les a menacées de les jeter sur le pavé... Mme Anica Ionesco a crié qu'il en ait les yeux crevés celui qui ment, si la dette provenait des loyers et si le poêle n'était pas comme ça... et le propriétaire lui a répondu qu'avec vous je ne discute pas avant d'avoir touché tout mon loyer... Et alors, prétend-il, toutes les locataires lui ont sauté dessus lui causant des lésions ».

Une forme de comique verbal que l'auteur pratique avec une incomparable aisance est celle que désigne le titre même d'un croquis: *Temă cu variațiuni* (« Thème à variations »). Ce procédé nous rappelle ce que devait faire plus tard Raymond Queneau dans ses *Exercices de style*, la ressemblance n'étant, bien entendu, que fortuite. Dans deux croquis, le « thème » est un fait divers: un incendie, un suicide pour un chagrin d'amour. Les variations sont les commentaires de la presse, équivalentes quant à la prolixité, différentes quant aux nuances de style: la morgue, l'attitude grave et rigide du journal proche du gouvernement, l'agressivité rhétorique de l'organe de l'opposition, le style latinisant d'un autre quotidien ou le ton de causerie mondaine d'un journal publié en français.

Caragiale, auteur de parodies remarquables qui, dans la conversation, enchantait ses amis par des imitations stylistiques, a repris la formule du « thème à variations » pour rassembler, dans le croquis *Anthologie*, plusieurs types de lettres anonymes. Le prétexte: les échantillons présentés au narrateur par un collectionneur. Les formules stylistiques sont tout aussi variées que les signatures: « Un bon père de famille », « Un homme mûr et bienveillant », « Un de vos fanatiques »



partisans, électeur au premier collège pour la Chambre et le Sénat». Les nuances de style nous permettent de voir en filigrane des identités et des mobiles différents. Avec une jalousie collégiale, *Plusieurs mères inquiètes* signalent à la Directrice d'une école que «l'élève Lucy N. de V. se conduit mal en société et a toujours des conversations intimes avec des officiers et des élèves de l'Ecole Militaire, sur la Calea Victoriei, et même, parfois, très tard dans la soirée...»

Dans les croquis de la période des *Moments*, c'est la structure dramatique qui est prédominante. A côté de ce genre de croquis, Caragiale en a écrit d'autres: croquis principalement narratifs ou contes orientaux qui développent par des associations amusantes un prétexte épique. Le second type prévaut dans le recueil *Nouveaux croquis*. Mais les «*Moments*» — ce titre a acquis une valeur générique — réduisent au minimum la narration proprement dite et lui assignent, dans son déroulement rapide, des fonctions qui relèvent de la mise en scène, de la mimique, du mouvement des personnages, des décors. Le croquis se transforme tout naturellement en saynète. De nombreux croquis, parmi les plus connus — *Amici* («*Deux amis*»), *C.F.R.*, l'*Art.* 214 — renoncent complètement à la narration. On peut constater la ressemblance avec les récits-sketches de Georges Courteline. Là non plus il ne peut être question d'une influence quelconque. Les récits de ce genre écrits par Courteline (*La cinquantaine*, 1895, *Monsieur Badin*, 1897) sont postérieurs à la première période de *Moștul român*, lorsque notre auteur a commencé à publier ses «moments». Et, malheureusement, ni Courteline, ni Queneau n'ont connu Caragiale.

L'empreinte caragialienne, — la nouveauté des formules qu'il manie avec une aisance caractéristique et inégalable dans le mouvement de la phrase et l'allure du style, dans la manière de poser la couleur et les tons — se manifeste avec des effets comparables dans son activité de journaliste. On a surtout parlé du pamphlet politique — vraiment magistral par sa force de synthèse et sa condensation satirique — intitulé *1907 din primăvară pînă-n toamnă* («1907, du printemps à l'automne»). Mais le ciselage minutieux, dépourvu d'ostentation, et la variété du registre stylistique font de certains textes modestes que l'auteur n'a inclus dans aucun recueil, des pages comparables aux ouvrages de référence. Ainsi, certaines chroniques littéraires, dramatiques ou musicales qui se meuvent d'une manière très libre, l'air débonnaire, émaillées d'anecdotes, autour du spectacle analysé. Le commentaire prend le ton dégagé d'une conversation familière, tout en gardant sa rigueur intérieure. Il convient de noter, à cet égard, une chronique sur *Lucie de Lammermoor* de Donizetti. Les observations ont un ton calme et un contenu intransigeant. Un ténor a «des manières qui ressemblent par trop à celles d'un employé de mairie... il chante lui aussi un peu faux, un peu trop haut, mais cela est excusable car l'orchestre, lui, joue un peu trop bas...»

Caragiale renverse la relation classique de la comparaison noble en concrétisant l'abstraction par des rapprochements dérisoires. C'est la technique héroï-comique, mais Caragiale l'emploie dans son activité journalistique avec un masque grave, sans aucune trace de trivialité.



Contemplant la façon dont son ami, le critique Dobrogeanu-Gherea (qui, pour gagner sa vie, tenait un restaurant à la gare de Ploiești) découpe un cuisseau de veau, notre écrivain découvre une illustration inédite à l'épistémologie kantienne: « Le cuisseau de veau représente la nature, la chose en soi, le couteau de Gherea représente notre esprit, il ne peut que couper des rouelles plus ou moins minces selon que le couteau est plus ou moins effilé, selon qu'il est manié avec plus ou moins d'habileté. Après chaque tranche coupée, nous nous trouvons devant une autre surface: le cuisseau de veau ne voudra nous montrer que des surfaces, en cachant systématiquement son soi ».

Caragiale a donné au pamphlet culturel, politique ou social une force décuplée par le calme apparent de l'énoncé. C'est un modèle qui n'a guère été suivi par ceux qui, après lui, ont pratiqué ce genre de prose combative. La violence du verbe relève d'une volonté délibérée dans la prose à caractère pamphlétaire de Tudor Arghezi, où les couleurs ont une intensité cauchemardesque. Les pamphlets de N.D. Cocea ont eux aussi un objectif précis et leur structure stylistique relève de l'art oratoire, avec de vastes périodes, des tours de phrase solennels. Même lorsqu'il est provoqué par un fait mentionné en passant, par une polémique, le pamphlet de Caragiale revêt très vite un caractère impersonnel. Le ton reste calme quelque sévères que soient les significations.

*Grămălici și măscărici* (« Scribes et bouffons »), un article de deux pages écrit en 1895, est précédé d'une courte lettre ouverte adressée à un ancien ami et collaborateur de *Moftul român* qui est devenu à un moment donné un adversaire politique. Militant socialiste lorsqu'il travaillait à *Moftul român*, Tony Bacalbașa collaborait en 1895 au journal conservateur *Epoca* (« L'Époque »), tandis que Caragiale écrivait dans le journal libéral *Gazeta poporului* (« Le Journal du peuple »). Tony Bacalbașa avait parlé, dans *Epoca*, de la collaboration de Caragiale, son aîné (et dont il a manifestement subi l'influence) à la presse libérale comme d'une conséquence de sa stérilité: « Caragiale ne peut plus produire des œuvres importantes, aussi est-il obligé d'accepter n'importe quoi ». Il exprimait à cette occasion son indignation rhétorique devant cette « infamie libérale » et sa compassion, tout aussi rhétorique, pour l'écrivain qui se trouvait à la « fin de sa carrière » et qui aurait mérité « des récompenses et non des humiliations ». L'offense est encore accentuée par l'allusion à la stérilité de Caragiale — et cela justement à l'époque où celui-ci écrivait ses nouvelles et ses croquis. La lettre ouverte — dont le ton reste civilisé — se termine par « une poignée de main », mais la riposte n'en est pas moins cinglante. Caragiale a recours, comme d'habitude, à une allusion anecdotique et rapporte le reproche que lui aurait adressé un cocher, membre d'une secte religieuse russe qui prônait la castration, de ne pas avoir assez d'enfants. Le texte proprement dit est une parabole. Les jeunes journalistes de la presse conservatrice sont comparés aux « scribes » et aux « bouffons » qui trouvaient refuge auprès des boyards de jadis, les bouffons ayant pour mission de divertir les gens ou de polémiquer avec un rival du boyard: « Le rôle du bouffon était d'égayer



la société... et de dire devant les dames, en grec, ce que les dames entendent aujourd'hui en français chez Hugues.

En plus de cette obligation artistique... n'oublions pas de mentionner une tâche politique et sociale fort importante qui lui incombait.

Quand le boyard en voulait à quelqu'un ou simplement quand il était de mauvaise humeur pour une raison quelconque... il envoyait son bouffon à la porte cochère avec ordre de guetter son rival heureux, les amis ou les partisans de celui-ci, de les huer, de leur jeter des ordures et de les injurier copieusement ! »

La pseudo-antithèse, qui devient finalement une équivalence entre l'attitude et les fonctions des scribes et des bouffons d'autrefois et celles des journalistes conservateurs, est rendue encore plus sensible par l'alternance et le mélange des styles, les formes archaïques étant mises en contraste avec le style moderne, docte et prétentieux : « L'époque des scribes portant l'encrier attaché à la ceinture et la plume d'oie derrière l'oreille est définitivement révolue. Aujourd'hui, on voit sortir des rangs du peuple des jeunes gens cultivés et indépendants, des intellectuels pauvres à la plume facile, qui sont avant tout des hommes de principes ». Ce texte ciselé avec beaucoup de grâce pourrait figurer parmi les meilleures pages de Caragiale, à côté de ses récits et de ses croquis les plus connus.

Le théâtre de Caragiale a été considéré comme une zone où les options classiques sont les plus perceptibles. Outre la concentration de l'action en quelques heures ou une journée, d'autres éléments s'inscrivent dans la lignée classique, comme les formules stéréotypées qui se répètent et campent un caractère comique, formules qui sont entrées depuis longtemps dans le langage courant : « *aveți puținică răbdare* »<sup>1</sup>, « *curat* »<sup>2</sup>, « *rezon* »<sup>3</sup>. Même un grand critique qui n'a pas témoigné une trop grande sympathie pour Caragiale, a reconnu que ces formules ramassées reflètent d'une manière impeccable, avec une exceptionnelle force de synthèse, un caractère, une attitude. Mais même dans le domaine du théâtre, la poétique du classicisme est modifiée par cet adepte du « style convenable » qui réalise des alliages surprenants en incorporant des éléments non classiques et même anti-classiques.

La virtuosité de son style, la variété des teintes de sa palette et la diversité des sources de son comique verbal ont engendré des montages de commentaires. Il serait inutile de revenir là-dessus. Signalons cependant deux aspects où l'innovation stylistique, dans le sens strict de maniement de l'instrument linguistique ou d'une configuration différente des procédés, de l'attribution de fonctions nouvelles, est particulièrement frappante.

En contraste avec la généralité et l'intemporalité des caractères de la comédie classique, le théâtre de Caragiale localise, individualise

<sup>1</sup> „un tantinet de patience...”

<sup>2</sup> *curat* — adverbe — devant un adjectif ou même un substantif. Signifie „franchement”, „proprement”, dans le sens de „vraiment”, „indiscutablement”, „exactement”. (n.t.)

<sup>3</sup> *rezon* — emprunt à la langue française : „Raison !” par ellipse pour „Vous avez raison” ! („Juste !”, „Très juste !”). S'emploie aujourd'hui par plaisanterie. (n.t.)



et surtout décèle dès le début le devenir historique et social. Ici aussi, le chemin avait commencé à être frayé et on n'a cessé de rappeler la dette de Caragiale envers ses prédécesseurs. Les différences par rapport à ses devanciers, la phase nouvelle qu'il a atteinte, sont tout aussi évidentes que la continuité. La localisation est minutieuse, elle commence par les noms des personnages, fixés d'une manière nuancée (le critique Ibrăileanu l'avait fait remarquer il y a plus d'un demi-siècle) qui tranche avec la représentation encore naïve des caractères et des mœurs rendus par les procédés onomastiques du théâtre d'Alexandri. Les néologismes, naïvement déformés, sont employés sinon d'une manière qui correspond très exactement à leur sens propres, en tout cas avec plus de désinvolture dans les phrases plus prétentieuses, à mesure que les personnages s'élèvent dans l'échelle sociale. Dans la pièce par laquelle il a débuté, c'est par l'intermédiaire du langage que s'affrontent les mœurs et les mentalités. L'adultère de Veta se déroule patriarcalement, avec des romances et des soupirs. L'idylle de sa sœur, Zitza, est passée au stade du roman feuilleton et est contaminée par le style des articles de Venturiano, articles qu'annonçaient, tout désorientés, le négociant en bois Dumitraké Titirca et le sous-commissaire de police Ipingesco. A la charnière des siècles, le café et la brasserie deviennent des centres de joutes oratoires interminables et très bigarrées, en contraste avec l'utilisation encore timide du langage « distingué » dans la première comédie de Caragiale. La description du devenir historique par les innombrables moyens du comique verbal, que l'auteur manie comme les claviers d'un orgue, est délectable dans ses comédies aussi bien que dans ses croquis.

Dans son théâtre, les indications scéniques constituent elles aussi, et cela dès le début, un moyen de localiser, de fixer le cadre et, à travers celui-ci, les personnages. Ainsi, le « fusil dont la baïonnette est accrochée à côté » (le négociant en bois Titirca, capitaine dans la garde civique) dans *O noapte furtunoasă*. Le décor, minutieusement décrit, de l'acte III de *O scrisoare pierdută* ou même des nuances orthographiques (l'inscription *Ofițer țivil*<sup>1</sup> sur l'une des portes) relèvent de ce même changement de fonction d'un procédé qui, en principe, concerne uniquement la mise en scène. Les indications scéniques sont sommaires dans la dramaturgie des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et correspondent du reste à la scénographie approximative ou conventionnelle de l'époque et au peu d'intérêt qu'on accordait à la particularisation. La littérature d'observation du XIX<sup>e</sup> siècle est passée des fonctions techniques aux fonctions localisatrices et individualisatrices: voyez la fin du « Revizor » de Gogol. Vers le milieu de notre siècle, Shaw continuait d'attribuer aux indications scéniques des objectifs multiples, en concordance avec l'idée — formulée dans une préface — selon laquelle une pièce est destinée à être lue. Mais, partant de directions différentes, le théâtre contemporain — le « pirandellisme » ou la pièce poétique claudélienne, la réactivation scénique des mythes, le théâtre de l'absurde, etc. — a

<sup>1</sup> *Etat civil* (țivil — prononcez țivil — est une variante archaïque et populaire de civil) (n.t.)



réduit, selon une optique non classique, l'importance de ce procédé.

Dans les comédies — et le drame *Năpasta* — les indications scéniques de Caragiale sont également destinées à concrétiser l'ambiance et à nuancer les attitudes des personnages. Leur ampleur est graduelle et atteint son point culminant dans la scène de la réconciliation générale, sur un fond de fanfare, dans l'épilogue de *O scrisoare pierdută*. Ce qu'il y a de nouveau par rapport à toute la dramaturgie roumaine antérieure, c'est la manière dont les indications scéniques suggèrent dans *Năpasta* — comme les ombres dans les arts graphiques — l'action et les impulsions des zones obscures.

Sur la fin de sa vie, en 1907, répondant à ceux qui lui reprochaient indirectement — et plus poliment que ne l'avait fait Tony Bacalbaşa — d'écrire trop rarement et trop lentement (bien qu'il s'apprêtât justement à publier son mémorable recueil de *Nouveaux croquis*). Caragiale a publié une fable intitulée *Talmud*. Un artisan en accuse un autre d'être stérile et se targue de sa propre fertilité. La réplique est la suivante: « Eh bien !.../Mais... toi, tu es ferblantier,/ Alors que moi — moi je suis joaillier... ».

L'art de la joaillerie, avec ses innombrables suggestions et ouvertures, semble inépuisable au niveau du style de Caragiale et nous présente sans cesse de nouvelles facettes, comme la poésie. Cet art est tout aussi difficile à traduire. Les textes de Caragiale — comme ceux d'Eminescu, d'Arghezi, de Blaga ou — dans le domaine de la prose — de Sadoveanu, éveillent en nous le regret de constater que les difficultés vraiment énormes pour trouver des équivalents dans d'autres langues, privent son œuvre du retentissement universel auquel elle aurait droit. Il ne nous reste qu'à espérer que par de nouveaux et incessants efforts on parviendra un jour à obtenir des traductions qui donneront enfin à Caragiale la place qui lui est due, à côté de Twain ou du Tchekhov de la période des contes. Ceux qui ont lu Caragiale savent qu'il n'y a là ni partialité, ni exagération.

SILVIAN IOSIFESCU



## Aspects de la construction dramatique dans les comédies de Caragiale

A l'exception de quelques éloges fugitifs et plus ou moins conventionnels, la technique dramatique de l'auteur de *O scrisoare pierdută* (« Une lettre perdue ») a été presque complètement négligée<sup>1</sup>. L'opinion exprimée en 1885 par Titu Maiorescu selon laquelle on trouve dans les comédies de Caragiale « de solides connaissances en matière d'art dramatique » n'a pas été étayée jusqu'à présent par des démonstrations appliquées. Cela est d'autant plus regrettable qu'il s'agit d'un aspect de son talent se trouvant masqué par la longue habitude que nous avons de son œuvre. En effet, qui donc, parmi nous, perçoit encore aujourd'hui — comme à l'époque des premières absolues de ses pièces — la science consommée avec laquelle il a réussi à éveiller et à entretenir la curiosité, à créer des « suspenses », à réserver des surprises et à préparer des coups de théâtre, alors que presque tous les spectateurs connaissent parfaitement ses pièces? C'est là, une situation étrange et le spectateur averti pourrait envier sincèrement celui qui ignore complètement le texte et qui, de la sorte, est plus apte que lui à saisir et à goûter certains éléments de la synthèse artistique — et non parmi les moindres. Pour remédier à cette situation, la seule méthode est de chercher à recouvrer, par des voies obliques, l'ingénuité de nos perceptions, c'est d'« oublier » délibérément et provisoirement certains faits dans le but d'en récupérer d'autres, chargés de leur propre signification et de leur propre valeur.

L'intérêt de Caragiale pour les problèmes de la construction dramatique, considérés sous leur aspect purement technique, est la conséquence logique de l'attention toute particulière qu'on leur a accordée pendant une bonne partie du siècle dernier, lorsque les auteurs de comédies à succès, français surtout (Scribe, Labiche, Victorien Sardou), s'affirmaient avant tout comme de très habiles artisans connaissant à fond toutes les ficelles du métier et que la critique dramatique — celle de Jules Janin et d'autres représentants faisant autorité en la matière — poussait au fétichisme le culte de la pièce « bien construite ». Les considérations directes de Caragiale sur cette question sont peu nombreuses, mais révélatrices. A Berlin, dans une interview accordée au jeune journaliste transylvain Horia Petra-Petrescu, notre écrivain (qui travaillait alors à une comédie — restée à l'état de projet et qui devait s'intituler *Titircă, Sotiresco et Cie*) insistait sur la nécessité absolue d'entretenir sans relâche l'intérêt des

<sup>1</sup> Signalons cependant deux exceptions notables: Anton Holban, *Quelques réflexions autour de la « Lettre perdue »*, in: *Opere* (« Œuvres »), t. 3, Ed. Minerva, 1975, pp. 181—188; V. Mindra, *La structure des situations dans la comédie « Une lettre perdue »*, in: *Incursiuni în istoria dramaturgiei române* (« Incursions dans l'histoire de la dramaturgie roumaine »), Ed. Minerva, 1971, pp. 104—112.



spectateurs (« Dans une comédie, il faut faire en sorte que le public retienne son souffle, il faut l'entraîner d'émotion en émotion ; « Le public veut qu'on lui donne des bouffades, pour ainsi dire... De telle façon qu'à la sortie il en vienne à se demander : Mais qu'est-ce que cette pièce, mon vieux? »). C'est dans le même esprit qu'il faut aborder certaines questions ayant trait à la technique de l'exposition, comme, par exemple, l'organisation des entrées en scène (« Et il faut préparer le terrain. Lui parler de Také, de Maké, pour que, lorsque ceux-ci entrent en scène le public s'exclame avec un sentiment de satisfaction : Eh bien, le voilà ! Celui-là, c'est Také ! Mais je le connais bien ! ») et l'importance décisive du premier lever de rideau (« La fortune d'une pièce de théâtre tient souvent à son début. De la façon dont commence une pièce, *andante* ou *con brio*, dépendent l'état d'esprit du public et ses réactions dans les scènes suivantes »).

La pratique de Caragiale, beaucoup plus que ses déclarations théoriques, témoigne de l'importance de ces préoccupations dans son œuvre. Il suffit d'examiner l'exposition de *O noapte furtunoasă* (« Une nuit orageuse ») et de *O scrisoare pierdută* pour voir à quel point l'auteur a misé sur l'ingéniosité technique et surtout sur la science de la scène. Une bonne exposition est, selon les spécialistes, un véritable test d'habileté théâtrale. Paradoxale, puisqu'elle est antérieure à l'action tout en étant elle-même une action (cette remarque est de Marmontel), l'exposition contient inévitablement une bonne dose d'artifice. Pour illustrer cette affirmation il suffit de penser au supplice imposé aux confidents, contraints d'écouter avec patience — pour que le public soit instruit des événements — ce que, en fait, de par leur propre fonction, ils auraient dû savoir depuis longtemps. La principale difficulté est donc de donner à l'exposition un caractère naturel : « l'exposition la plus satisfaisante sera celle qui n'aura pas l'air d'être une exposition »<sup>1</sup>. Comment Caragiale passe-t-il ce difficile examen dans sa première comédie ? L'exposition de *O noapte furtunoasă* peut être facilement délimitée si l'on tient compte du fait que — dans la première variante de cette pièce, publiée dans les numéros 7 et 8/1879 de la revue *Convorbiri literare* (« Causeries littéraires ») — elle comprenait un tableau distinct : la conversation entre Maître Dumitraké et Ipingesco (scènes I—IV) avait lieu dehors, les deux personnages étant assis sur un banc devant le dépôt de bois de Maître Dumitraké. La façon dont est conçue l'exposition, comme une entité séparée, et la manière dont elle est réalisée nous montrent que Caragiale a assimilé la leçon de Scribe (dont il a traduit *La camaraderie*, en 1878). Le principal repère de cette filiation est le recours à la conversation entre deux personnages comme moyen de passer les autres en revue et de fixer ainsi la place qui leur revient dans le cadre du conflit potentiel. S'appuyant sur un tel schéma, dont l'efficacité a été amplement vérifiée, le génie de Caragiale se manifeste pleinement en toute liberté. Les piliers de l'exposition — qui ne quitteront à aucun moment la scène — sont donc Maître Dumitraké et Ipingesco. Le rôle du premier est de raconter, celui du second de stimuler la narration.

<sup>1</sup> Jaques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, 1959, p. 59.



Les questions posées par le sous-commissaire Ipingesco, avec une rigoureuse logique de policier (« Et qui c'est, ce voyou? », « comment savez-vous que c'est un voyou? », « Comment que vous savez qu'il était employé? », etc.) assurent le progrès de l'exposition et dégagent au moment opportun tous les développements nécessaires. Il suffit d'un examen rapide pour voir que la discussion porte sur quatre thèmes: 1. le thème du « voyou » et l'idée connexe du danger qui menace « l'honneur de chef de famille », de Maître Dumitraké; 2. le thème Kiriak-Veta et l'idée de la sécurité conjugale garantie par « l'homme de confiance »; 3. le thème de Zitzza et l'idée qu'elle se trouve disponible après son divorce (« Tant qu'il y aura un lac, y aura des grenouilles. »); 4. la lecture de l'article publié dans le journal *La voix du Patriote National* et l'admiration sans limites que manifestent nos deux personnages à l'égard de l'auteur. Il nous faut remarquer que le plan géométrique de l'exposition n'apparaît clairement qu'à une analyse attentive et que la succession des thèmes — bien que rigoureusement calculée — semble l'effet de transitions spontanées. Ainsi, la présence de Ghitza Tzircadau sur la liste de ceux qui cherchent à se soustraire aux obligations de la garde civique conduit tout naturellement à introduire dans la discussion le nom de Zitzza (« Il est pourri jusqu'à la moelle, ce type-là. Pourquoi pensez-vous donc que j'ai poussé Zitzza à divorcer? »). Le grand art de Caragiale réside aussi dans sa manière d'estomper le caractère statique de l'exposition. Le manque de mouvement scénique est compensé par la variété des thèmes abordés, par l'intérêt des événements racontés et — dans une mesure appréciable — par la vivacité du mouvement évoqué, ce qui nous permet de voir, par delà l'espace clos de la scène, (l'épisode du café-concert de l'« Union », puis le chemin parcouru jusqu'à *Dealul Spirei* avec « le vaurien sur nos traces », etc.) Ajoutons enfin un aspect qui — comme nous le disions auparavant — est plus ou moins masqué aujourd'hui: l'exposition contient une série de « trappes » à cause des fausses informations qui nous sont données à travers le prisme déformant des personnages. Le « voyou » blâmé dans la scène I et le publiciste admiré dans la scène IV sont une seule et même personne, mais cela nous ne l'apprenons (si nous ne le savions déjà !) qu'au cours du deuxième acte. Une autre surprise sera (ou devrait être !) pour nous de découvrir les véritables relations entre Veta et Kiriak, après qu'on nous a dit de celle-ci « qu'elle peut pas trop le souffrir », le commis. L'exposition, qui porte le sceau indubitable du talent de Caragiale, nous introduit dans un monde aux tendres et fragiles illusions que l'auteur s'attache à dissiper avec une ironie mordante.

Voyons maintenant comment se présente *O scrisoare pierdută*. L'exposition est ici beaucoup plus dynamique et mieux adaptée à son objet qui est de ne pas avoir l'air d'être une exposition. La formule même est inédite. Dans *O noapte furtunoasă* la conversation entre les deux personnages abordait successivement plusieurs sujets distincts, alors que dans *O scrisoare pierdută* plusieurs personnages abordent successivement un seul thème: celui de la lettre. Le premier de ces personnages est Pristanda qui raconte comment s'est déroulée la réunion chez Catzavenco, réunion à laquelle il a assisté sans être vu,

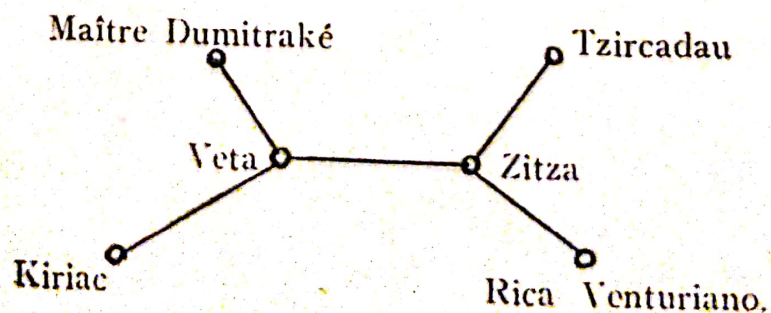


en se hissant sur une palissade. Il doit interrompre son récit, faute d'informations complètes (l'insuffisance des informations est un moyen de piquer la curiosité: « De qui peut-il s'agir? Quelle lettre? »), mais on nous suggère qu'il existe une lettre mystérieuse — source possible de surprises électorales. Ce thème sera repris par Trahanaké: nous apprendrons de sa bouche le texte intégral de la lettre (« Je l'ai lue dix fois au moins. Je la sais par cœur! ») sans être sûrs cependant de l'authenticité de ce document que nous pourrions — en spectateurs non avertis — prendre pour un « faux ». Mais nos doutes se dissipent quand Zoé aborde ce sujet et nous apprenons aussi à cette occasion quelles sont les prétentions de Catzavenco (« Il m'a proposé de me rendre la lettre, à condition que nous assurions son élection. Sinon il publie la lettre après-demain... »). La réplique immédiate de Tipatesco (« C'est une lutte sans merci. Il veut notre peau, mais nous aurons la sienne!... ») marque, en fait, la fin de l'exposition: la ligne de démarcation entre les deux camps est maintenant claire, l'enjeu du conflit l'est aussi.

Si on compare l'exposition de *O noapte furtunoasă* à celle de *O scrisoare pierdută*, cette dernière nous semble beaucoup plus proche de la vérité.

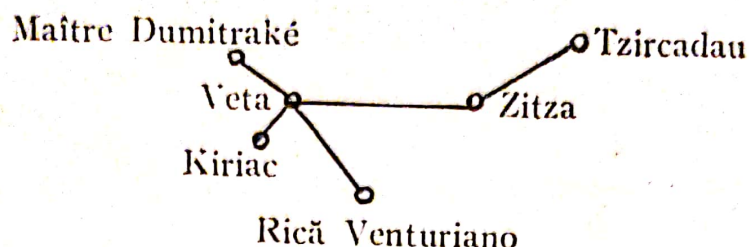
Certains éclaircissements que Maître Dumitraké donne à Ipingesco (« Je me méfie pas de lui (...) C'est un homme de confiance celui-là... ») peuvent paraître quelque peu tardifs, étant donné la vieille amitié qui lie, semble-t-il, les deux hommes. Rien de tel dans *Une lettre perdue*, où tout est subordonné à la nécessité de renseigner les personnages et non les spectateurs. En dehors de cela, les deux expositions nous semblent apparentées par leur structure « musicale », c'est-à-dire par les suggestions de ce type qu'implique leur formule structurale. De par certains aspects qui seront développés ultérieurement, l'exposition de *O noapte furtunoasă* ressemble à une ouverture, alors que l'exposition de *O scrisoare pierdută*, dans laquelle plusieurs instruments traitent successivement le même motif, n'est pas autre chose qu'un « thème à variations ».

« Caragiale — affirmait G. Călinescu — est le seul géomètre de notre littérature ». Peut-être pas le seul, dirons-nous, mais certainement le plus grand. En effet, la symétrie joue chez lui un rôle considérable dans la technique de la composition: il a tendance à grouper ses personnages aussi bien dans les comédies que dans les récits. *O noapte furtunoasă* est étayée par deux cariatides: Veta et Zitzza. Deux hommes gravitent autour de la première: Maître Dumitraké et Kiriac. Deux autres autour de Zitzza: Tzircadau et Rica Venturiano.





On a cependant l'impression qu'un membre du groupe de Zitzza voudrait s'introduire dans l'autre groupe, troublant ainsi la symétrie de l'ensemble :

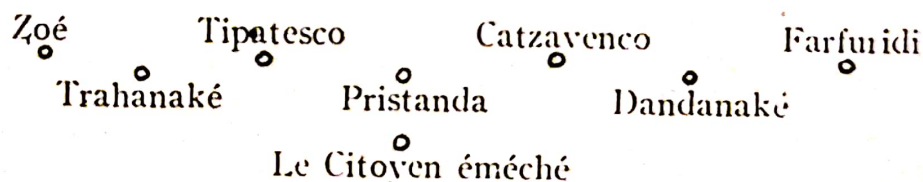


Mais, selon Caragiale, chacune des deux femmes ne peut avoir que deux satellites ! Autrement dit la pièce s'achèvera par l'élimination de l'asymétrie apparente.

Dans *O scrisoare pierdută*, le conflit principal oppose Catzavenco à Tipatesco. En s'opposant aux prétentions de Catzavenco, le préfet entre en contradiction avec Zoé. Catzavenco, à son tour, se heurte — dans ses efforts pour obtenir un mandat de député — aux ambitions similaires de Farfuridi.

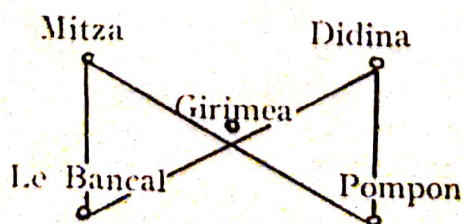


Mais c'est finalement Trahanaké qui, en découvrant les traites falsifiées par Catzavenco, déterminera l'attitude de Tipatesco et de Zoé à l'égard de celui-ci. De même, dans la compétition opposant Catzavenco à Farfuridi, celui qui l'emportera sera finalement Agamitza Dandanaké.



On remarque aisément les deux triangles, l'un conjugal, l'autre politique, ainsi que la symétrie générale du système. Sur son axe imaginaire on pourrait situer *ad libitum* Pristanda et le Citoyen éméché, tous deux en équilibre plus ou moins instable par rapport aux termes majeurs du conflit.

Dans *D-ale carnavalului* (« Scènes de carnaval »), Naé Girimea est le pivot autour duquel tournent deux couples : Le Bancal — Mitza Baston et Iancu Pompon — Didina Mazu. La participation du barbier aux deux triangles constitue la clef du dispositif comique.





Le groupement symétrique des personnages est aussi assez fréquent dans les récits de Caragiale. Ainsi, dans *Procès-verbal*, deux groupes similaires (Mlle Matilda Popesco et sa mère, Mme Ghioala Popesco, d'une part, et Mlle Lucretzia Ionesco et sa tante, Mme Anica Ionesco, d'autre part) entrent en conflit simultanément avec le propriétaire, Stavrake Stavresco et « l'arrêt des hostilités » relèvera également, à la satisfaction générale, de la symétrie: le propriétaire possède deux maisons « et les deux immeubles sont pareillement identiques, à cette différence qu'ils sont orientés autrement, l'un vers l'Est et l'autre vers l'Ouest, collés dos à dos ». L'avocat, dans *L'art*. 214, reçoit le même jour deux visites: d'abord celle de Tarkitza Popesco, la femme d'un prêtre, accompagnée de son fils Laé, ensuite celle du prêtre Petcou et de sa fille Acrivitza. L'une et l'autre visites ont pour objet une action en divorce. On constate que l'époux et l'épouse se sont adressés sans le savoir au même avocat, qui engagera la procédure en vertu de l'article 214: divorce par consentement mutuel.

Les paires d'amis — Smotocea et Cotocea, Farfuridi et Branzovenesco, Laké et Maké — témoignent à leur tour de l'inclination de Caragiale pour un comique de symétrie. Smotocea et Cotocea sont nés le même jour, l'un à Dorohoi, l'autre à Severin (points symétriques sur la carte de notre pays) et sont devenus, en embrassant à Bucarest la même carrière, « les deux moitiés, inséparables, d'un seul être ». Farfuridi et Branzovenesco sont, par contre, des personnalités complémentaires: le premier est intransigeant et explosif, le second — modéré et craintif (« Také! Také! Sois raisonnable! »). Etant donné ces différences de tempérament, la symétrie de leurs gestes et de leurs répliques est encore plus saisissante: « Branzovenesco (à part) — Il est tout jaune! Farfuridi (à part) — Il est devenu tout rouge! », Les deux protagonistes du récit *O lacună...* (« Une lacune... ») Laké Diaconesco et Maké Preotescu — « collègues, amis, beau-frères... » forment un couple contrastant. Fiancé depuis peu à la sœur de Madame Diaconesco et invité à dîner en famille, chez les Diaconesco, Maké ne cesse de presser son ami: « — Il est tard, Laké! — Allons donc! »; « Laké!... Viens donc... Allons, Laké! Viens! — Jamais! » « N'en parlons plus, Laké! Écoutons la musique... — Tu es vraiment terrible, mon cher, terrible, ma parole! » Les deux héros du récit *La Paști* (« A Paques ») sont unis par la même souffrance — une chaussure neuve trop étroite: « pourtant l'ami de Laké porte au pied droit un soulier qui ne le gêne pas. Celui qui le gêne, c'est le gauche. Dans certains croquis, la symétrie est marquée par des moyens onomastiques: Nitza Ghitzesco et Ghitza Nitzesco (*Triumful talentului* — « Le triomphe du talent »), George Marinesco et Marin Georgesco (*De închiriat...* — « A louer... »), Mihail Constantinesco et Constantin Mihailescu (*Groznică sinucidere din strada Fidelității* — « L'effroyable suicide de la rue de la Fidélité »), etc.

Quelle peut être la raison profonde de l'utilisation de la symétrie dans l'œuvre comique de Caragiale? Les structures schématiques permettent assurément de souligner le vide de la conscience, trait essentiel de l'univers comique. Elles nous donnent aussi l'impression que les individus se transforment en objets subordonnés à des vo-



#### ASPECTS DE LA CONSTRUCTION DRAMATIQUE

lontés étrangères, en simples jouets entre les mains d'un metteur en scène invisible.

Il est troublant de constater chez Eminescu que la symétrie joue un rôle tout aussi important, que chez Caragiale, mais qu'elle revêt des significations complètement différentes: le thème du miroir, le thème du « double », le rapport entre le phénomène et l'essence, entre l'individu et le prototype. Chez Eminescu, en effet, toutes les espérances de l'amour se tissent autour d'un miroir. *Luceafărul* (« Hypérion ») est le poème de la nostalgie symétrique de deux mondes repliés sur eux-mêmes. Comment la symétrie peut-elle se subordonner, dans l'œuvre de ces deux classiques de notre littérature, à des sens si différents? — voilà une question à laquelle il convient encore de méditer.

ȘTEFAN CAZIMIR



## Caragiale entre deux « époques »

L'exégèse de Caragiale oscille entre deux paradigmes interprétatifs dont la dissociation s'avère délicate; on risque d'exagérer mal à propos si l'on prend les termes au pied de la lettre. L'œuvre de Caragiale a suscité des réactions critiques très diverses, qui semblent interdire toute idée d'ordre simple et éloquent. Et pourtant, ne serait-ce que sous forme de tendances, sans entrer dans une polémique à l'emporte-pièce, ces deux attitudes se laissent deviner comme la polarité dominante qui sous-tend la multitude des perspectives critiques. Pour certains, Caragiale est un « classique », l'une des hypostases de la « trinité » littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle roumain, et à la fois, grâce à la plurivocité sémantique du terme, un grand créateur, un demiurge qui édifie une œuvre *sub specie aeternitatis*, à l'image de la nature — tel que Eminescu voyait Shakespeare. D'autres considèrent Caragiale un écrivain moderne, conscient que son œuvre est insérée dans le temporel, un auteur de comédies rebelle à la tradition immédiate, un artiste anticipant une nouvelle sensibilité, celle de l'homme contemporain. Les uns cherchent le filon réaliste et conduisent leur analyse selon les principes de l'art mimétique, les autres examinent surtout la « fantaisie » du créateur et regardent l'œuvre sous l'angle de l'art symbolique. Les uns prennent le réel pour point de référence dans l'interprétation du matériel textuel, alors que les autres le prennent plutôt pour un matériau qu'il faut dé-réaliser pour instituer des significations autonomes. Pour les uns, les comédies de Caragiale sont satiriques, pour les autres caricaturales. Certains vantent la force d'exorcisme du ridicule, d'autres saluent le grotesque « démoniaque ». La satire est pour les uns la réaction défensive d'un contemplatif frustré, tandis que les autres découvrent, sous la caricature atroce et la force, le symptôme d'un état existentiel. Les premiers cherchent dans le monde caragialien des types psychologiques et surtout sociaux, là où les derniers ne trouvent que des « masques » sans individualité, des rôles fixes vidés de la substance de la vie, mais ayant un surplus de signification. Les uns accordent au comique caragialien les prérogatives du rire cathartique, les autres entrevoient la grimace du « comique tragique ». Pour ceux-ci la satire « fustige » le monde caragialien alors que, ceux-là y découvrent l'individu « fustigé » par un monde que dominent la férocité, l'aliénation, l'absence d'horizon. Il est intéressant de voir que les mêmes remarques analytiques ont été alternativement invoquées à l'appui des deux positions opposées, selon qu'elles correspondaient à un aspect ou un autre des thèses qu'il fallait démontrer. La dé-psychologisation des personnages, l'humour « robuste » à accents de trivialité, le langage incohérent, brutalement estropié jusqu'à lui enlever la fonction de communication, la pléthore de tics verbaux et d'automatismes, l'inconsistance de l'intrigue, l'action stagnante, etc., ont tour à tour reçu des interprétations contradictoires lorsqu'on les a opposés — implicitement, le



plus souvent — à la norme « classique » ou à la norme « moderne ».

Evidemment, cette mise en équation très simplifiée n'exclut pas du tout la possibilité de voir les deux attitudes se superposer à la limite. C'est ce qui arrive le plus souvent, et ce qui empêche aussi l'apparition d'une querelle exégétique. D'autre part, il semble que dernièrement la « modernité » de Caragiale, entendue au sens étroit et non comme une simple actualité, gagne du terrain, parce que s'appuyant sur un paradigme interprétatif plus proche de l'horizon d'attente contemporain, elle s'avère capable de mettre en valeur le texte d'une manière plus spectaculaire et plus ouverte. Des mises en scène plus récentes — comme le spectacle de Lucian Giurchescu avec *O noapte furtunoasă* (« Une nuit orageuse ») au Théâtre de Comédie — tendent à rapprocher la réévaluation de la réélaboration. Nous croyons pourtant que l'œuvre caragialienne demeure dans une zone de transition, qui ne satisfait intégralement aucun des deux paradigmes, d'où la difficulté de trouver une perspective d'interprétation optimale. L'interférence des deux grandes époques littéraires, qui seraient, *grosso modo*, le classicisme et la modernité, échappe au jugement critique, enclin plutôt à délimiter et à dissocier. De plus, le « thème » de la dislocation des époques, dislocation profonde, ayant des conséquences exceptionnelles dans la littérature roumaine, nous est bien plus familier que celui de l'interférence — par exemple, en ce qui concerne les épigones d'Eminescu et l'émergence du symbolisme. A leur tour, Eminescu et Creangă ont souffert des sécessions exégétiques : entre les poésies publiées du vivant de l'auteur et les ouvrages posthumes, entre la ruralité autochtone et le raffinement de l'écrivain. Il est d'autant plus difficile de découvrir la dynamique des zones d'interférence dans le théâtre comique, domaine par excellence des récurrences, des inventaires de motifs, types ou schémas qui circulent.

Cette étude se propose d'examiner, en fonction de quelques repères, ce processus de conversion des normes littéraires traditionnelles en effets modernes. Nous avons choisi pour domaine d'investigation *Momente și schițe* (« Moments et croquis »), de Caragiale, parce que les éléments du processus de conversion y apparaissent avec plus de clarté dans la construction de chaque texte et parce que, en même temps, la variété des thèmes et des techniques littéraires présents dans ce volume offre d'innombrables suggestions à la recherche que nous avons choisi d'entreprendre. *Momente și schițe* ne sont pas seulement une collection d'ébauches pour les grandes comédies, mais forment un univers à part, dont l'individualité, quoique difficilement analysable, frappe l'intuition. « La première impression produite par la lecture des croquis de Caragiale est celle d'un univers d'une infinie variété, gouverné pourtant par une loi unique »<sup>1</sup>. L'exceptionnelle convergence des *Schițe* codifie ce monde caragialien autonome, où l'on devine toujours d'autres trajets possibles, des relations latentes entre les récurrences, des similitudes, des affinités formelles ou de contenu. « Que signifie, à elle seule, isolée, *Petițiune* (« Une pétition ») ? Du point de vue strictement épique, c'est le cas anodin d'un pauvre

<sup>1</sup> Ștefan Cazimir, *Caragiale — Universul comic*, (« l'Univers comique ») E.P.L., București, 1967, p. 158.



crétin qui s'est trompé d'adresse. Dans l'œuvre caragialienne, elle prend des proportions énormes et devient un rouage d'un mécanisme absurde qui tourne à vide et qui hurle son vide »<sup>2</sup>.

Arrêtons-nous sur l'emploi, dans cette citation, du terme apparemment neutre de « cas ». La norme traditionnelle propose comme critère de construction des personnages le choix de quelques types significatifs, que l'on exploitera par description ou par connotation. Le terme de « cas » expose peut-être le mieux l'ambivalence de cette exigence. Le « cas » éveille l'intérêt par sa singularité, mais ne devient significatif que s'il illustre une situation plus générale. Le « cas » exploité par la littérature est un « -isme » potentiel: bovarysme, oblo-movisme, etc. Ces traits se retrouvent dans *Cazul d-lui Pawlowsky* (« Le Cas de M. Pawlowsky »). Un incident quotidien — un abus de confiance de la part d'un journaliste qui tient un discours lors d'un banquet officiel sans avoir reçu d'autorisation à cet effet — est élevé à un haut niveau de généralité. Voici le mécanisme de cette transformation:

« Eh bien, voilà ce que je ne peux approuver chez M. Pawlowsky: M. Pawlowsky a eu tort de n'avoir pas pris soin de se procurer en temps utile l'autorisation nécessaire. Car, en définitive, si M. Pawlowsky s'était tu, il n'aurait pas parlé. Et alors? S'il n'avait pas parlé, quelle différence cela aurait fait? Mais M. Pawlowsky a tenu à parler; parfait. Alors je me demande: puisque entre se taire et parler il n'y a aucune différence, dans le cas de M. Pawlowsky, pourquoi y aurait-il une différence, dans le cas du même M. Pawlowsky, entre parler et se taire?

Avec son système, en conséquence, M. Pawlowsky pourrait bien un de ces jours s'attirer un autre ennui: il lui faudra justifier pourquoi, dans telle ou telle circonstance, il s'est tu sans avoir reçu l'autorisation de se taire. Voilà les inévitables conséquences de l'erreur de M. Pawlowsky »<sup>3</sup>.

Caragiale reprend visiblement le mécanisme de la réduction, de la « focalisation » sur une certaine donnée, de la technique traditionnelle du typique. Même l'exigence si vague du vraisemblable fonctionne ici comme une restriction: tout ce qui est vrai n'est pas nécessairement vraisemblable, paradoxe énoncé par Aristote. Chez Caragiale, la construction restrictive pousse le mécanisme du typique jusqu'au bout. On ne dit absolument rien sur le contenu du discours de M. Pawlowsky, cela n'a aucune importance. Le personnage est focalisé sur le mot générique « parler » et sur son antonyme. Pour le lecteur contemporain de Caragiale, la référence était aussi claire que l'équivoque. L'équivoque surprend beaucoup plus le lecteur d'aujourd'hui. L'événement est deviné à peine (la notoriété publique, la sphère sociopolitique où il aurait pu avoir lieu), tandis que l'absurde du jeu de significations apparaît au premier plan. Le « kafkianisme » ludique du récit vient de ce que le fond des événements est oblitéré, fait d'autant plus choquant que la minutie de l'analyse reproduit la logique la

<sup>2</sup> Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, («Opinions et attitudes») E.P.L., București, 1962.

<sup>3</sup> I. L. Caragiale, *Opere*, («Œuvres») t. II, E.S.P.L.A., București 1960, pp. 438 — 439.





plus rigoureuse d'une reconstitution. « Procédons avec méthode » — propose le narrateur, et il agit en conséquence. Tout le discours consiste en un agencement de fausses suppositions et de faux raisonnements, démarche analytique obsédante tournant autour de la même question ; comment M. Pawlowsky aurait-il pu parler sans autorisation ? Il semblerait que nous ayons un enchevêtrement d'articulations qui précède la naissance d'un personnage, un échantillon des préparatifs de l'écrivain, n'était le ton tellement convaincant du narrateur, suggérant que l'auteur se sent nettement concerné par le monde événementiel qu'il présente. Tout concourt à donner au récit un effet déconcertant, car les efforts manifestes pour atteindre à l'essence du cas Pawlowsky mènent exactement au résultat contraire. Ce qui aux yeux des contemporains de Caragiale pouvait encore apparaître comme une simple technique de dérision par exagération — le motif « beaucoup de bruit pour rien » se retrouve à la base de nombreux croquis — est pour le lecteur d'aujourd'hui un « cas » typique de prolifération de l'absurde, où l'insignifiance, élevée au rang de principe directeur, prend des proportions énormes. Le récit de Caragiale révèle donc une profondeur imprévue alors qu'en apparence nous n'avons qu'un simple jeu de paliers entre le particulier et le général. On pourrait nommer ce procédé « chaîne de synecdoques », parce qu'il résulte de la répétition des ellipses. En partant de « M. Pawlowsky (personnage réel) a dit... (événement réel) sans y avoir été autorisé par (protagonistes réels) », on arrive à « M. Pawlowsky (personnage nominal, « quelqu'un ») a parlé (événement nominal, « a fait quelque chose ») sans l'autorisation (des protagonistes nominaux « de la part de quelqu'un ») » et de là au monstrueux d'une problématique abstraite : le dilemme de « parler ou se taire sans autorisation ». La bouffonnerie logique anéantit le sens apparent de la communication, mimé par le narrateur à grand renfort de rhétorique, et en échange met en évidence le mécanisme hilarant « qui tourne à vide ». Les personnages et les actions ne sont pas absurdes par eux-mêmes, comme ceux de Ionesco, mais ce sont des « espèces » de « genres » absurdes. Le guignol caragialien<sup>4</sup>, construit par abus de synecdoques typologiques, est plutôt l'expression d'une *Weltanschauung* auctorielle (comme chez Thackeray, par exemple) qu'une image de la condition humaine. Anéantir la réalité en partant de la réalité implique une réaction évaluative, cela ne prend pas (encore) le désarmant ton de constat que l'on trouve dans la littérature de l'absurde.

<sup>4</sup> D'ailleurs, le guignol caragialien, que la critique a signalé assez vite, a été surtout rapporté à « sa prédilection pour les anciennes méthodes dramatiques ou narratives » (Paul Zarifopol). On peut trouver une analyse détaillée du goût caragialien pour le « primitivisme » dramatique dans I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, (« Les débuts du théâtre européen moderne »), Minerva, București, 1974. Le retour aux formes littéraires révolues serait un symptôme de modernité mais l'absence de changements radicaux de fonction interdit de conclure à une « modernisation » proprement dite. « Caragiale a souvent doté ses figures de mécanismes de marionnettes, mais son exceptionnelle capacité d'observation en a fait des marionnettes de caractère, les a aussi douées, par une sévère responsabilité artistique, d'un minutieux pouvoir d'évocation exacte ». (Paul Zarifopol, *Publicul și arta lui Caragiale*, în *Pentru arta literară*, t. I, Ed. Minerva, București, 1971, pp. 189 — 190)



De là vient la persistance du comique et, en partie, de la fonction cathartique du rire.

La dé-réalisation par contrefaçon d'une orientation référentielle s'accomplit dans la seconde moitié du récit. La première partie glose avec humour sur le lien traditionnel entre le personnage et l'action, prenant pour centre d'intérêt le personnage, dont le nom est répété obstinément partout où la grammaire le permet. Plus loin, il y a focalisation graduelle sur le personnage. Le narrateur déclare avoir été torturé pendant des journées entières par le cas Pawlowsky; finalement il fait semblant de le renier: « Si Pawlowsky a fait cela, alors je ne connais plus Pawlowsky ». L'interlocuteur lui demande ingénument s'il l'a connu. « Non ! mais... » — répond le narrateur. Le final, comprenant deux post-scriptum, renverse le mouvement général du récit: si jusque-là le narrateur possédait la « clé » du mystère et le lecteur s'efforçait de la trouver, maintenant le narrateur commence à se poser des questions et le lecteur à « deviner », entrevoyant, par ses propres lumières semble-t-il, la gratuité du jeu de l'investigation.

On a longtemps discuté pour savoir si les personnages de Caragiale étaient des caractères ou des types, des rôles ou des masques. En quoi réside la différence entre les deux catégories? Eh bien, la première position critique attribue au personnage une prétention d'individualité (psychologique ou sociale), tandis que la seconde la nie (les personnages sont réduits à des « mécanismes » du texte, ils n'ont et ne doivent pas avoir les contours d'une humanité probable). Souvent les récits caragialiens invalident les recherches dans les deux directions. Le personnage littéraire n'a d'autre existence que celle que lui confère le cadre où il se manifeste. Le reste est pure hypothèse. La limitation de ce cadre dans les croquis est frappante. Dans *Atmosfera încercată* (« Atmosphère tendue »), le narrateur est assis seul à une table de bistrot; il attend des nouvelles de la manifestation qui est en train de se dérouler quelque part à l'extérieur et où il nous avoue qu'il n'a pas eu le courage d'aller. Entre un supporter de l'opposition que la réserve du narrateur irrite. Il sort en vociférant. Entre un suppôt du gouvernement. Même jeu (plus l'addition laissée à la charge du narrateur). Le narrateur achète les journaux, celui de l'opposition et celui du gouvernement et s'amuse à reconstituer la vérité en confrontant les relations et en faisant la moyenne arithmétique. Entre un individu barbu, plus âgé, accompagné d'un jeune homme qui paraît être son fils. Ils lui arrachent le journal. Ils l'invectivent. Tous les deux sont des étudiants, révoltés par le régime des monopoles. Dans ce récit, aucun personnage n'a de contours précis, pas même le narrateur, et pourtant on ne saurait dire qu'ils ne sont pas individualisés, dans les limites du cadre, évidemment. Les deux premiers interlocuteurs au moins expriment un point de vue nettement défini, jusqu'à la parfaite intransigeance. Il est vrai que dans leur enthousiasme se glisse plus d'une fausse note. Mais cela ne suffit point à infirmer la spontanéité de leur conduite ni à mettre en question la sincérité des personnages. Ce n'est pas l'exagération des tirades qui mine leur consistance, mais le jeu choquant des contrastes et des identités dans un espace aussi restreint. Tous les deux sont extrême-



ment irritables, colériques presque, tous les deux font un appel ampoulé à la conscience patriotique du narrateur et de tout l'auditoire du bistrot, en leur reprochant énergiquement leur indifférence, mais de deux points de vue opposés. Plus encore, quel que soit l'objet de leur discours, leurs paroles semblent avoir été recueillies dans le même dictionnaire de l'indignation civique. Certaines formules sont reprises presque *ad litteram*. Mais ce qui est le plus déroutant, c'est leur frénésie extraordinaire si l'on tient compte du fait qu'aucun d'eux, d'après ce qu'ils disent, ne vient de la manifestation. La contradiction est tellement flagrante, que l'on est tenté d'interpréter la première personne du pluriel qu'ils emploient dans leurs diatribes, comme un artifice rhétorique (« parce que nous nous taisons tous », etc., ou bien « nous restons dans les cafés à nous tourner les pouces ») avec le sens de « vous », ceux qui sont présents, et en même temps la « nation » indolente. Et pourtant, cette ambiguïté demeure très improbable, malgré la pression exercée par la tentation de « normaliser » la situation. La lecture des deux journaux constitue un second moment important de ce processus où les personnages perdent leur individualité. La ressemblance entre le discours vivant et l'article de journal frappe par endroits. Les personnages rappellent maintenant des hommes-sandwiches, des hommes-journaux. La passion sectaire, accompagnée de la même irascibilité, ne réunit pas les hommes entre eux, mais les hommes et les journaux. C'est contre le journal, signe de l'appartenance à une faction, que se dirige la violence du couple qui assaillit la table du narrateur après la sortie des deux « antinomiques ». Cette fois, le discrédit des personnages est presque total. Comme dans les contes fantastiques, le troisième incident est définitif. Le discrédit porte à la fois sur l'objet de la véhémence civique (le couple ne peut tolérer un gouvernement qui a institué le monopole des spiritueux) et sur ses sujets (les deux condisciples, représentants de la jeunesse universitaire, dont l'un semble être le père de l'autre).

Les personnages dés-individualisés ne sont donc pas une « donnée » du texte, mais sont construits par des amputations successives. *Atmosfera încărcată* garde même, en dépit de l'uniformité de la progression, le plaisir de la surprise finale qui, par son pittoresque délectable, n'arrive pas à s'identifier complètement avec le « dénouement » dans le plan de la signification. Si on envisage le récit, en commençant par la fin, le monde analysé offre l'image d'un jeu de positions fixes, tandis que les personnages, ni types ni masques, nous apparaissent comme des « héros paradigmatiques », qui remplissent parfaitement leur case: ni plus, ni moins. Typifier signifie chez Caragiale circonscrire une pareille case. Dans *Le Cas de M. Pawlowsky* l'événement était donné d'avance et la case se définissait par la négation progressive, jusqu'à l'absurde complet, des traits du réel, en les élevant à un niveau de généralité aberrant.

Parfois, les cases sont doublées de véritables surprises, qui pourraient même déconcerter, comme dans *Situațiunea* (« La Situation »). Le récit, pris au pied de la lettre, n'a pas d'humour, il est « exagéré ». L'ami Naé discute avec ferveur de la situation politique avec le nar-



rateur qu'il a rencontré par hasard dans la rue (on peut se douter que n'importe quel autre interlocuteur disponible aurait fait son affaire) tandis que sa femme est en couches; tout cela a l'air improbable; mais après avoir appris, par un autre hasard, qu'elle est déli-vrée, il continue son périple en passant par une pâtisserie pour con-tinuer sa dissertation devant un autre auditoire d'occasion; cela sem-ble, déjà un peu sinistre. Je trouve aussi difficilement acceptable la thèse selon laquelle « ce personnage a la gravité suprême d'un pro-phète du désastre implacable »<sup>5</sup>. Mais dans le contexte général des croquis, *La Situation* apparaît comme la variante extrême d'une case fixe, la passion politique. La caricature de l'insanité de ces étranges malades va, à la vérité, bien plus loin que dans *Atmosphère tendue*. Pourtant, vu la perspective d'ensemble des croquis, *La Situation* apparaît dans une tonalité bénigne. Naé peut être considéré comme un personnage symétrique de celui de Caracudi de *O cronică de Crăciun* (« Une chronique de Noël »), le rédacteur qui chaque année devient le géniteur heureux d'un nouvel enfant — Traian, Decebal, Aurelian, Mircea, Dan et enfin les jumelles Despina et Kiajna — qui insère avec ravissement des annonces rédigées par lui-même, relatives à ces événements, dans le journal où il est employé, et qui perd complète-ment la tête dans les journées qui précèdent ces heureux événements.

D'autres cases sont encore plus facilement définissables. Par exem-ple le couple d'amis du récit *Lache și Mache* (« Laké et Maké »). La trame proprement dite peut être reconstituée en quelques mots. Laké et Maké, amis inséparables, se brouillent à cause d'une « personne » à laquelle Laké faisait la cour, mais qui avait préféré Maké. Laké est au café; il souffre en silence, mais finalement apparaît Maké, « désen-chanté comme un chat au retour d'aventures », et les deux amis « se jetèrent l'un dans les bras de l'autre ». Ce sujet, dans une éventuelle « nouvelle » (selon le sous-titre parodique du récit caragialien) qui se respecte, ne pourrait faire qu'un effet lamentable. Mais Caragiale change le poids des composantes. Ce qu'il aurait fallu garder implicite (à savoir l'idée d'amitié indestructible) est exploité sans réserves, avec force exemples et illustrations, dans la première partie, la plus ample, du texte. Ici la « case » est visiblement consolidée, et le lecteur est préparé en vue de tout développement ultérieur. La complémen-tarité de Laké et Maké est parfaite, elle prend des proportions énormes: à partir de la paronymie (ils s'appelaient au début Smotocea et Cotocea) jusqu'à l'invocation d'Oreste et de Pylade depuis leur nais-sance sous le même signe, jusqu'à la participation, comme dans une paraphrase mythologique, des forces de la nature à la crise de leur amitié — « à la grande indignation des astronomes ». L'insistance analytique, la prolifération inutile des arguments discréditent impli-citement le contenu de la « case ». Le thème est d'autant plus minimisé dans l'annexe épique de la fausse « nouvelle », rédigée dans un style enflé qui cache une humble anecdote faubourienne. La case du couple de non-individualités se retrouve dans la caricature plus succulente du récit *La Paști* (« À Pâques »). Cette fois, la complémentarité ono-

<sup>5</sup> Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, Minerva, București, 1977, p. 304.



mastique se traduit par une «sympathie» accidentelle, une souffrance à deux: Lake a la bottine droite qui le serre, son «ami», la gauche. Leur périple dépourvu de sens, toujours à la recherche d'un adoucissement de leur peine, montre un humour à inflexions cruelles, très éloigné du burlesque de la situation prise comme point de départ. Une autre case, celle de la «partie de plaisir», remarquablement développée dans *Tren de plăcere* («Train de vacances»), accentue encore la dé-réalisation. Dans les deux récits, Caragiale emploie la technique de la fausse progression épique: des actions itératives qui se succèdent jusqu'à épuisement. Le prototype peut être reconnu dans *Lanțul slăbiciunilor* («La Chaîne des faiblesses»), où la ressemblance avec les récits composés de séquences proliférantes, du type «la sauterelle et la fourmi», est frappante<sup>6</sup>.

On a souvent remarqué l'action statique, l'itérativité. Bien des récits ne présentent que les «coulisses», les préparatifs d'une action qui n'est plus racontée; par exemple, les apprêts d'une visite, dans *La Peleş* («À Peleş»). Ici, à part les accessoires obligatoires (la toilette de la femme, l'impatience de l'homme, l'appel à des auxiliaires), un rôle important dans la définition de la case est joué par l'oscillation entre deux mondes, l'un présent — la villa «Esméralda», résidence de la famille Piscopesco — et l'autre implicite, le château Peleş, d'où «Leurs Majestés» ont envoyé une invitation à déjeuner. Pendant du «beau monde», à la familiarité duquel la famille Piscopesco aspire («il ne faut pas se faire attendre, surtout pour la première fois»), le «bas monde» est représenté par un personnage absent<sup>7</sup>, la gouvernante des enfants, «la cruche», comme l'appelle Mme Piscopesco. Les préparatifs s'embrouillent, «la cruche» est invoquée toujours plus fréquemment et avec plus de véhémence. Lorsqu'à la fin tout s'arrange, Mme Piscopesco, de la voiture, lance à sa mère: «Fais attention aux clés du garde-manger, sinon «la cruche» va encore voler du sucre, que le diable l'emporte!» La description de cette «case», exécutée avec beaucoup de finesse, dépasse le schéma standard de la relation entre la maîtresse et la servante. Il est vrai qu'en filigrane apparaît un reflet du motif du «serviteur débrouillard», qui s'occupe des affaires de son maître malhabile, sans oublier son propre bénéfice. Seulement, dans ce cas, le motif apparaît renversé. «La cruche», absente, ne s'occupe de rien, et son propre bénéfice se réduit à d'hypothétiques razzias sur le garde-manger, qui éveillent la vigilance de la maîtresse. En échange, même absente, «la cruche» reste le personnage tutélaire qui incarne chez Mme Piscopesco la vocation de la dégradation: les paroles que la maîtresse crie du fiacre, et qui constituent le final du récit, ont la puissance évocatrice d'une épitaphe pour la «case» circonscrite par la situation donnée.

Les procédés de dé-réalisation qui transforment la norme traditionnelle en inédit langagier forment un riche arsenal. La propriété du

<sup>6</sup> Pour la technique de la prolifération chez Caragiale, cf. I. Constantinescu, *op. cit.*, pp. 288—293.

<sup>7</sup> Pour une analyse du motif du «personnage qui n'apparaît pas», v. Valentin Silvestru, *Elemente de caragialeologie*, Ed. Eminescu, București, 1979, pp. 109—130.



discours du personnage, exigence « classique », se transforme, dans *Congresul cooperativ român. Ședința de inaugurare* (« Le Congrès coopératif roumain. La séance inaugurale ») en une bouffonnerie immense. Chaque orateur imbibe son discours de termes propres à sa profession, jusqu'au véritable calembour (le tailleur dit: « Délivrez-m'en tôt », le docteur Babeș *enrage* de voir la Roumanie à la remorque d'autres pays industriels, etc.). L'exagération normative engendre une « vraisemblance invraisemblable »<sup>8</sup>: un paradoxe chargé de sens nouveaux, encore mal éclaircis, latents sous le plaisir ludique. Dans *Țal!...* (« Garçon!... »), l'ordre des choses se confond à l'ordre des mots: « le patron supprime le pluriel » (il garde un seul garçon) et « renvoie (accusatif) deux garçons, et reste avec le singulier habituel ». L'effet est funambulesque. Dans *Telegrame* (« Télégrammes »), le discours asyntaxique met en scène une nouvelle et étrange cinématique des faits, et ainsi de suite. Mais que ce soit dans le langage, ou bien dans la construction des personnages, ou encore dans la composition, Caragiale ne s'affranchit pas de la norme « classique », mais se contente de la détourner pour en tirer des effets « modernes ».

LIVIU PAPADIMA

<sup>8</sup> «Caricatural, mais exactement vraisemblable: voilà le signe de Caragiale» (Paul Zarifopol, *Introducere*, in I. L. Caragiale, *Opere*, Cultura Națională, București, 1930, p. XXVIII).



*„Nous sommes là depuis deux mille ans !“*

Du Bellay en avait fait un homme heureux ; Dante lui avait réservé le destin d'Ahasvérous ; Ulysse, c'était le sage, car il avait voyagé.

Socrate, le très sage châtelain d'Athènes, ne voyait autour de sa ville que des barbares : c'était déjà une Urbis-Orbis.

Au point de vue de la mentalité, Ulysse et Socrate représentent deux symboles qui se font pendant : d'une part, la sortie du pays des habitudes et des conventions pesantes, l'envie de voyager vers des contrées inconnues, la face des choses qui se réclame de la Renaissance et du romantisme ; d'autre part, le sédentarisme, la stabilité, une variété réduite au minimum, le remplacement de l'éloignement spatial par la profondeur de la pensée qui cisèle des formes parfaites.

Le typique et l'individuel ; la concentration et la dispersion ; l'amour unique de Tristan et celui à maints visages de Don Juan ; l'homme envisagé comme « infiniment grand » et « infiniment petit »... Autant d'oppositions qui se proposent de définir la même chose. En ce qui concerne les voyages, cette différence essentielle divise les époques en deux catégories. La Renaissance et le romantisme font l'apologie des voyages ; époques de grands bouleversements, elles battent en brèche la tradition immédiate, en recherchant le changement à tout prix. En échange, le classicisme — fût-il antique, médiéval ou moderne — offre sa première chance<sup>1</sup> au genre prochain de l'humanité.

Sur le plan artistique, tout cela se traduit par une opposition entre l'esthétique de l'identité et celle de la surprise<sup>2</sup>.

Vers la fin du siècle passé, quand Caragiale prenait la plume, l'interférence et la confusion des codes esthétiques étaient profondément ancrées dans notre littérature. Le paysage de la culture roumaine s'enrichissait sans cesse de nouvelles formes. La forme sans fond — fustigée par Maiorescu — y était sans doute pour quelque chose, car une culture à la fois naïve et généreuse, fondée sur des critères permissifs, ne pouvait être que perméable. Le plus souvent, l'écrivain roumain cherchait ailleurs son identité spirituelle. Il partait loin, voyait un tas de choses et rentrait apportant dans sa valise un journal de voyages tels ceux publiés par Kogălniceanu, Alecsandri, Bolintineanu, Ion Codru Drăgușanu, etc. À sa manière, l'époque de quarante-huit a été aussi une épopée des voyages. Après les quarante-huitards, ceux qu'on appelle les grands classiques de la littérature roumaine — Eminescu et Creangă —, mais aussi Slavici et Hasdeu, on été des esprits ouverts, désireux de voyager. Bien que leur idéal esthétique soit désormais mûr et clairement défini, ils continuent la mentalité



antérieure, étant les partisans des voyages, du changement comme forme de vie, allant jusqu'à la transcendance. Au beau milieu de cette émulation, Caragiale resta seul et — d'un geste sec — ferma les frontières.

Plus que tous ces prédécesseurs, Ion Luca Caragiale a mis le langage en vedette, démontrant que l'univers de l'œuvre dépend des paroles<sup>3</sup>.

En opérant un choix parmi les aspects fondamentaux du langage caragialien, nous allons nous arrêter à un aspect sémantique, nous attachant à tirer au clair le rapport général, dépourvu de nuances, que les mots entretiennent avec la réalité.

Par exemple, il arrive que les événements imprévus soient ajournés par le truchement des mots, le locuteur espérant qu'ils ne se produiront pas. C'est, entre autres, le cas du célèbre « Un peu de patience, mon cher... ! » de Trahanache. Dans d'autres cas, les mots n'adhèrent plus à la réalité, car bien que le référent existe, le sens a disparu :

« Costică tourne la tête vers le cocher :

— Qu'est-ce que tu veux encore ?

— Faut y ajouter encore un franc.

— T'es dingue, ou quoi ? !

Et ce disant, il donne encore un franc au cocher. »

(*Cam Țirziu* — « Un peu tard » —, in: tome II, p. 41) .

Par un processus normal, l'absence du sens aboutira au gommage du référent. Les partenaires de *Căldură mare* (« Les grandes chaleurs ») interprètent de manière différente le sens du même mot, confusion qui rend impossible la découverte de la vérité. Et puisque l'absence de la vérité engendre<sup>5</sup> la vérité de l'absence, nous nous laissons envoûter par la manière dont les mots créent de toutes pièces un univers vide. Notamment dans *Telegrame* (« Télégrammes »), *Urgent*, *Proces verbal* (« Procès-verbal ») et *Groaznică sinucidere din strada Fidelității* (« L'Effroyable suicide de la rue de la Fidélité »), on constate l'inconsistance de l'univers de référence, du moment que le texte inséré dans le texte ne fait que le discréditer. Les mots absorbent les choses et les dévorent à mesure qu'ils deviennent synonymes et puis tautologiques<sup>6</sup>.

Chez Caragiale, les mots sont des *black-holes* — ou, plutôt ont la tendance à le devenir. Ils finissent par engloutir l'ensemble de « l'univers communicationnel » : locuteur, auditoire, code, réalité, tout y passe.

D'autre part, au cadre de la même stratégie, les paroles acquièrent parfois des fonctions magiques :

« Et tous les amis de se taire à la fois étonnés et plongés dans leurs pensées.

Pendant qu'ils se taisent, leurs pensées suivent les sentiers qu'ils avaient battus jadis, au temps de leur jeunesse, accompagnés par Costică Panaite ; plus ils cheminent, plus leur mémoire fait revivre,



toujours plus palpable, la figure de leur ancien ami, avec tous ses traits caractéristiques.

Quand la figure de l'ami Costică a pris un contour clair dans leur mémoire, ils disent, l'un après l'autre, avec un sourire plein d'amour :

— Ça alors !

— Sans blague !

— Pas possible !

Mais comme par enchantement, par la porte ouverte de la brasserie, on entend l'écho d'une voix étrangère.

Ils en restent tous les trois pétrifiés, car cet écho semble venir d'un autre monde.

Le temps que les amis reprennent leurs esprits, dans l'encadrement de la porte apparaît la figure joviale, de provincial, d'un rouquin hâlé par le soleil (...):

— Costică !... C'est Costică !... Costică en personne !! »

(*Cam țirziu*, vol. II, pp. 40—41)

Dans ce fragment, la magie provient d'une « phanie » subtilement médiée par le narrateur.

Dans d'autres fragments, les paroles sont censées « exorciser » l'objet, car leur simple prononciation suffit pour faire disparaître le maléfique :

« C'est un spectacle intéressant, que celui de l'endroit où s'est produite la catastrophe. Ce fantastique tas de ferraille à la lumière des torches, l'activité du personnel pour dégager les cadavres affreusement mutilés des wagons (...) »

(*Intîrziere — «Retard» —* : vol. I, p.296)

» — Ton petit nez, ça fait encore mal ? demande grand-mère ? (sic !).

— Non, ... répond Goé.

Tu, voudrais que mémé meure ?

— Que mémé meure !

— Viens que mémé t'embrasse et ça va passer ! 7

(*D-I Goe.*, vol. I, p. 269).

C'est un univers où la mort, tout comme l'amour ou la politique, sont des possibilités exclues, grâce à une « homéopathie » rhétorique efficace. Cette figure rhétorique est plus forte que son contraire, l'allusion (phrase habilement tournée qui dérive des tabous linguistiques). L'allusion est située au premier niveau de l'ironie du langage caragialien, tandis que l'« exorcisation » représente une figure plus profonde, à la limite de l'ironie et du dramatique.

Tout en étant dérisoire dans ses manifestations concrètes, la magie linguistique reste ce qu'elle est, c'est-à-dire un phénomène primitif, à fortes implications aussi bien dans l'anatomie du personnage caragialien que dans les intertextualités dont se réclame notre écrivain.



Il est notoire que les personnages de Caragiale circulent beaucoup : Goé est emmené à Bucarest, tante Lucsița, la sage-femme diplômée s'en va à la foire, Caracudi flâne sur les boulevards de la capitale. Il n'empêche que c'est une circulation purement générique, vu que les gens ne partent que pour revenir :

« — Messieurs !... un instant !... Je sais où ils se trouvent maintenant !... Quelle heure est-il ?

— Deux heures moins dix.

— Restez là ! Je vous conjure d'attendre encore une demi-heure... Si à deux heures vingt je ne vous l'amène pas ici... alors je vous permets de ne plus m'estimer... »

(Boris Sarafoff, vol. II, p. 16)

Dans d'autres textes, la circularité est de nature narrative, comme dans *Infamie*, où le début et la fin du récit sont symétriques. Dans *O noapte furtunoasă* (« Une nuit orageuse ») et à plus forte raison dans *O scrisoare pierdută* (« Une lettre perdue »), le *statu quo* est maintenu par l'auteur grâce à des voltiges narratives, non essentielles pour l'économie de l'histoire. Chez Caragiale, l'endroit est plus important que le chemin, pour la bonne raison que l'endroit existe, planté au beau milieu du noyau narratif, c'est une entité au même titre que le personnage et le narrateur, essentielle pour le récit et pour le texte en général. Dès que l'endroit n'est pas précisé on se retrouve en plein absurde, comme les personnages de *Căldură mare*, où monsieur n'est pas à la maison, mais n'est pas parti non plus) il n'a fait que sortir en ville, histoire de flâner). Ce monsieur perd son identité du fait de la confusion entre la rue de la Patience et celle de la Sagesse (*Sapienței*), confusion volontaire et significative, car — selon Șerban Foarță<sup>7</sup> — chez Caragiale, sagesse veut dire patience.

Conformément aux normes du XIX<sup>e</sup> siècle, le lieu est précisé dans les moindres détails, étant une base de discussion ferme entre le narrateur et le lecteur. Tout personnage qui s'absente *quitte* un lieu et s'adonne à l'aventure. Un tel changement implique nécessairement la métamorphose du personnage qui, tel un Antée en miniature, vit « magnétisé », tirant ses forces de la terre natale. L'univers caragialien exclut les déracinés.

Au beau milieu de cet endroit central, Caragiale plante un personnage qui attend : Leiba Zibal, Zitză, Neica Stavraké (*In vreme de război* — « En temps de guerre » —), Leonida Condeesco (*O zi solennă* — « Une journée solennelle » —) et beaucoup d'autres. Ils restent là (en fait — ici), parce qu'il ne se passera... rien.

L'action se déroule dans des espaces qui se referment, même si au début ils pouvaient sembler ouverts. Tout en circulant, les voyageurs sont *dans* le train, les dames sont bien protégées dans leurs coupés, les fiacres sont protégés par le ciel de la ville-forteresse, on boit un coup dans une brasserie historique et l'on vit dans les maisons cossues, tout se passe dans un univers à « emboîtements », comme diraient les rhétoriciens. A l'extrémité, accompagnant la coquetterie féminine, se trouvent l'enveloppe avec la lettre perdue, le chapeau



de Goé ou le caoutchouc rempli de confiture. On n'y rencontre jamais un espace ouvert, où l'on puisse faire de l'équitation, ou d'autres formes d'activité. L'univers de Caragiale est un pays centripète et féminin.

La littérature roumaine ne connaît pas d'autres œuvres où l'unité de lieu soit respectée avec une telle rigueur. On pourrait même affirmer que dans ce domaine Caragiale est plus catholique que Racine<sup>8</sup>. Le temps ne fait que suivre le lieu, crédule et insouciant. C'est le principe de HIC ET NUNC. En suivant l'exemple de l'espace, qui se dirige vers *ici*, la durée s'arrête à *maintenant*. Il ne s'agit pas d'un statisme initial, car I.L. Caragiale nous laisse croire qu'il ne fait que pratiquer une coupure dans une univers dynamique. Aussi bien l'espace que le temps convergent vers le présent, le temps devenant un Moment. La solidarité entre le personnage, l'espace et le temps est le *topos* central de la poésie caragialienne.

Tudor Vianu affirmait que « le style sympathétique et le style indirect libre sont en quelque sorte les sentiers qui mènent au cœur même de l'art narratif de Caragiale. Ce sont là des modalités techniques propres à un écrivain qui voit et entend ses héros, qui ne peut écrire une ligne sur leurs faits et gestes qu'en les regardant et en les écoutant, en les faisant bouger et parler. C'est pourquoi tout l'art de Caragiale tend à la présentation directe de l'homme ».<sup>9</sup> On n'a aucune raison de ne pas le croire quand, dans *Grand Hôtel « Victoria Română »* il soutient qu'il est sensible à énormément de choses et qu'il voit tout d'une façon monstrueuse. En arrêtant ses personnages dans le temps et l'espace, l'auteur se sauve d'une « dégringolade des sens », s'imposant de voir. Les personnages — qu'il hait — ne partent pas; ils attendent la décision du narrateur-marionnettiste.

Caragiale imagine des narrateurs autarciques, qui décident d'une manière plus subtile du cours que prendra la vie de leurs personnages, tout en étant plus fermes que les auteurs réalistes du siècle passé. En tout premier lieu, le narrateur prend soin de censurer les répliques de ses personnages:

« Plus vite, se disait Leiba, impatient... plus vite! »

(*O făclie de Paște* — «Un cierge pascal» —, vol. I, p. 66)

« Tu vois bien ce qu'il peut être beau, dit même, dans son costume de marin? »

(*D-I Goe*, vol. I, p. 267)

Même au beau milieu d'une réplique, l'auteur considère qu'il est utile de faire un commentaire:

« C'est ma chance, me dis-je, que de bien vivre ».

(*Bubico*, vol. II, p. 95)



Pour faire converger ces modalités « topiques », Caragiale utilise un procédé assez compliqué, faisant varier le point de vue du narrateur :

« Dans le coin du couloir, le petit voit une ligne de métal qui se termine en haut par une machin à poignée. Il monte sur une valise et commence à tirer sur la poignée. (...) »

Le train file à grande vitesse entre Periș et Buftea.

Mais soudain, vers le milieu du kilomètre 24, on entend un chuintement, puis le signal d'alarme, trois sifflements brefs, et le train s'arrête brusquement, avec une secousse violente. (...) »

Goé est dans le couloir... Mais pourquoi le train s'est-il arrêté?

Quelqu'un, on ne sait pas de quel wagon, a tiré le signal d'alarme. (...) »

Qui? qui a tiré sur la poignée? (...) Grand-mère dort dans son coin, tenant le petit dans ses bras. On ne peut pas savoir qui a tiré sur la poignée ».

(D-I *Goe* vol. I, p. 271—272)

Tous les chemins mènent au narrateur et l'auteur se complaît dans ce rôle car, à la différence de Flaubert, il ne se confond pas avec un de ses personnages. La société de l'univers caragialien obéit au doigt et à l'œil au tyran qui l'a enfantée et qui se permet le luxe d'en changer l'aspect au gré de sa fantaisie. Son image ressemble de près à la langue qu'elle parle. Dans cet univers, nous assistons à des phénomènes sociaux qui nous font douter du bien-fondé de la phrase: « Caragiale a dépeint la société de son temps ». Bien qu'il peuple cet univers d'officiers, de servantes, de dames, d'employés, d'enfants gâtés, d'amis de bistrot, de cochers venus de Russie, etc., cela ne veut point dire qu'il s'agit vraiment de la société roumaine de la fin du siècle passé, même si l'on y parle de campagnes électorales et de la récente guerre d'Indépendance.

Maints aspects de l'œuvre de Caragiale ont été interprétés d'une manière superficielle, par des exégètes trop sensibles à leur pittoresque. Par exemple, on a longuement disserté sur le milieu social d'où proviennent ses personnages, mais à y regarder de plus près on remarquera sans faute qu'il ne s'agit que d'une société inventée de toutes pièces. Entre autres institutions, la famille y est bafouée à tout propos, car les enfants, ou bien n'ont pas de père, ou bien ces pères sont absents. M. Georgesco — de *Tren de plăcere* (« Train de vacances ») — est « dépossédé » de son fils et de sa femme, à la suite d'une démarche compliquée, qui suit à rebours celle de *Hanul lui Mînjoală* (« L'Auberge de Manjoala »). Goé est mis sous la tutelle de trois matrones, qui l'élèvent comme une fillette, supportant toutes ses hystéries; quant à la chaîne des faiblesses et des obligations, elle suit l'itinéraire: Mary Popesco, la Preotescos, la Diaconesco, l'Iconomesco, la Sache-lăresco, la Piscupesco et, enfin, la Dascalesco, la mère du cancre<sup>10</sup>. Le passage du « règne » féminin au règne masculin ne peut se faire que par l'intermédiaire du narrateur. Les garçons, qui constituent



l'avenir du pays, sont élevés par les mères, les tantes ou les grand-mères. La « famille » de l'univers caragialien se réclame du matriarcat.

Il faut remarquer également que l'œuvre de Caragiale ne nous présente aucun couple stable. Le plus souvent, le couple y est remplacé par le fameux « triangle conjugal » : Zoé, Trahanaké et Tipătesco ; Veta, maître Dumitraké et Kiriak ; la situation compliquée de *Năpasta* (« La Calomnie »), où Anca se marie avec l'assassin de son premier mari, mais seulement par esprit de vengeance, pour le dénoncer. Pour y parvenir, elle aurait été capable de se marier avec un « tiers », l'instituteur. Ce fameux triangle est omniprésent (voir à ce titre *La conac* — « Au bouchon » —, *Păcat* — « Péché » —, *Om cu noroc* — « Un chanceux » — et même *C.F.R.*, où l'on ironise sur les automatismes d'un état de fait). C'est partout la femme qui est « partagée », imposant hypocritement l'adultère (à une exception près, Naé Girmea, de *De-ale Carnavalului* (« Scènes de carnaval ») qui, pour confirmer la règle, est un coureur patenté). Il n'en est pas moins vrai que les maris tolèrent l'adultère (à quelques exceptions près), afin d'obtenir des avantages sociaux. Cela aboutit, à la suite d'une superposition habile, au matriarcat familial et à la possession en commun de la femme au niveau de la société.

Dans *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* (« L'Effroyable suicide de la rue de la Fidélité »), Portia Popesco, demoiselle sur le retour, fête ses fiançailles avec un petit freluquet hypocrite, le docteur Mișu Zaharesco ; Zitză, la cadette de *O noapte furtunoasă* (« Une nuit orageuse ») renonce à son iorogne de mari, Țircădău, pour les charmes de Rică Venturiano, qui s'enivre de paroles. Anca choisit ses maris d'après le critère de la vengeance, illustrant par cela un autre phénomène propre à la poétique de Caragiale : le mariage a toujours lieu dans les limites d'une catégorie bien déterminée. C'est une endogamie qui réunit la société et la famille dans une classe d'éléments similaires<sup>11</sup>.

Tous ces éléments nous permettent de broser le tableau d'une société archaïque, fermée, encore au stade où la famille constitue le noyau de base. Dans Caragialia (l'univers caragialien), tous les mourants nient à la famille le rôle qui lui échoit de droit, ou bien ils sont tout à fait seuls, comme oncle Anghelaké — de *Inspekțiune* (« Inspection ») —, ou Ion — de *Năpasta*. Mitu et Ileana — de *Păcat* (« Péché ») — commettent un inceste impardonnable. La mort s'accompagne de folie ou d'angoisses et l'absence de la famille y est pour quelque chose.

Par ces procédés, Caragiale marque une involution de la société — sur l'axe du temps — jusqu'à un niveau bien déterminé. Tout ce qui dépasse ce niveau relève de phénomènes pathologiques, mortels. Dans *În vreme de război* (« En temps de guerre »), par exemple, la narration est habilement arrêtée avant la mort de Stavraké, au moment où il devient fou.

C'est dire que le primitivisme linguistique s'accompagne d'un primitivisme social, mais sans que ces phénomènes soient poussés à l'extrême, car on pourrait imaginer le pire. La régression a, elle aussi, une limite, que Caragiale marque sans équivoque.



Tudor Vianu a fait remarquer que la prose de Caragiale n'excelle pas par ses analyses psychologiques, à l'exception — peut-être — de *Făclie de Paști* (« Un cierge pascal »), où l'auteur respecte son pari avec l'auto-ironie, en ce sens que s'il y a une constante de son œuvre — au niveau des personnages, des *topoi* et des techniques —, il faut qu'il y ait aussi un texte à même de la contredire.

L'auteur ne pousse jamais l'étude de la psychologie du personnage, se contentant de donner quelques indications, suffisantes pour brosser une surface, mais non pour définir une profondeur. Le personnage est plat, dépendant du milieu où il vit, semblable à ce milieu, le représentant et s'en laissant représenter, comme pour accentuer d'une manière polémique la solidarité romantique entre l'homme et son habitat.

Le voyage du personnage est tout aussi impossible que son changement. Il reste là où ils est, identique à lui-même, s'adaptant par mimétisme au lieu, au temps et aux objets, préfigurant — par son attente — aussi bien Beckett qu'Eugène Ionesco. En fait, ce dernier n'a fait qu'automatiser (c'est de notre temps) le majordome de *Căldură mare* (« Les grandes chaleurs »), conférant à l'exil de Caragiale une teinte d'impersonnalité et d'académisme.

Et après avoir fermé les frontières de son Etat — pour aller se promener —, Caragiale nous a démontré, tout en étant absent, que la ligne Bucarest-Sinaia peut devenir immortelle et qu'à pied, en fiacre, par le tram ou par le fameux train<sup>12</sup> on n'arrive en fait nulle part. On s'assoit sur la banquette, on tire les rideaux et l'on a la sensation d'avancer. Or, il n'en est strictement rien et le coup de fouet sert à bien peu de chose.

#### NOTES

<sup>1</sup> Pour un développement plus ample et plus nuancé de ces oppositions, voir George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc* (« Classicisme, romantisme, baroque »), dans *Impresii asupra literaturii spaniole* (« Impressions sur la littérature espagnole »), București, E.L.U., 1967 et Edgar Papu, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare* (« Les Voyages de la Renaissance et les nouvelles structures littéraires »), București, E.L.U., 1967, p. 5—12.

<sup>2</sup> Cette distinction a été établie par Georg Lukács, dans *Die Theorie des Romans*, Newied und Berlin, 1963 (ouvrage conçu au cours de la deuxième décennie de notre siècle), publiée en roumain sous le titre *Teorie romanului*, dans la version de Viorica Nișcov, aux Ed. Univers, București, 1977. Ultérieurement, cette distinction sera reprise par plusieurs chercheurs, dont notamment Y. M. Lotman. Pour Lukács l'esthétique de l'identité est propre aux sociétés fermées, où les codes établis par la tradition sont bien enracinés. Dans ces sociétés, il y a des types, des symboles, des personnages connus dans le monde entier et l'œuvre d'un écrivain n'est qu'une des hypostases par lesquelles passe le « type ». Dans ce cas, la reconnaissance du type constitue le principal effet de l'œuvre. A l'opposé de cette esthétique, il y a l'esthétique de la surprise ou de la différence, pour laquelle il n'y a pas des notions fixées d'avance mais une mobilité générale, à tous les niveaux. Conformément à cette esthétique, ce qui est fondamental c'est la surprise multiple, l'étonnement.

<sup>3</sup> Dans la critique littéraire roumaine, on a beaucoup discuté de la mobilité du langage chez Caragiale, du plurilinguisme, des emprunts lexicaux et de la richesse synonymique qui caractérise son style. C'est une discussion tout à fait pertinente, car la langue de Caragiale fait siennes toutes les variétés dialectales du roumain, tirant profit d'une multitude de styles fonctionnels, de jargons et d'argots, d'attitudes pragmatiques à l'égard du texte dit ou écrit. Il n'empêche que nous aurions



besoin d'un ouvrage qui s'attache à révéler la fonctionnalité essentielle du langage chez Caragiale, sont importance esthétique et le « pari » fait avec la langue de l'époque et de la littérature antérieure. Le langage d'Eminescu, qui a marqué une révolution dans l'histoire de notre langue littéraire et le début de la littérature roumaine contemporaine, se réclamait du style « sublime », tel qu'il était défini par les rhétoriciens antiques et classiques. Du fait de sa « vulgarité », le style de Caragiale ne saurait être envisagé comme un moment crucial. Pourtant, sur un plan strictement esthétique, ce langage nous a révélé le vide sémantique de certains mots inoubliables et, par cela même, leur caractère inévitable. Les mots qui — chez Eminescu — sont surchargés de sens ne sont pas plus importants que les mots « vides » de Caragiale, qui fait figure de Plaute roumain. Quant à la langue parlée, il nous semble évident que les lexèmes utilisés par Caragiale ont un indice de fréquence supérieur au vocabulaire éminescien. En ce qui concerne la syntaxe, les écarts à la norme de Caragiale ont été mis à profit par d'autres écrivains, tout comme celles d'Eminescu. Encore faut-il préciser que Eminescu était, par son langage, un progressiste.

<sup>4</sup> Les renvois à la page sont valables pour l'édition en trois volumes coordonnée par Paul Zarifopol (Ed. «Cultura Națională», București, 1930—1932); parfois, nous avons ramené le texte aux normes orthographiques actuelles.

<sup>5</sup> Sur le plan métalinguistique.

<sup>6</sup> C'est là une tendance extrême; d'habitude, elle apparaît sous des formes moins « graves ».

<sup>7</sup> Dans *Două cuvinte despre așteptare* («Quelques mots sur l'attente»), inclus dans le volume *Afinități selective* («Affinités sélectives»), Ed. Cartea Românească, București, 1980, p. 88.

<sup>8</sup> En dépit des coïncidences, il est bien de croire que la poétique de Caragiale diffère de celle du Classicisme.

<sup>9</sup> Cf. Tudor Vianu, *I. L. Caragiale*, in: *Artă prozatorilor români* («L'Art des prosateurs roumains»), Ed. Contemporană, București, 1941, p. 134.

<sup>10</sup> Il faut ajouter que ce qui change est justement le nom de l'élève qui devait être reçu au latin. De Mitică Georgesco, de la IV-e, on en arrive à Mitică Dăscălesco, de la VI-e, mais puisque rien ne se perd, le vrai professeur de Mitică s'appelle Georgesco. Dans ce récit, le voyage est un labyrinthe de dingues.

<sup>11</sup> Il serait intéressant d'étudier à fond le parallélisme entre la famille et la société, nos remarques n'étant au fond qu'une ébauche. Il serait tout aussi intéressant de stratifier en profondeur la société en fonctions de l'endogamie, du matriarcat et de la possession en commun des femmes.

<sup>12</sup> Tellement populaire depuis Caragiale.

CĂLIN ANDREI MIHĂILESCU



## I. Le discours en tant que mensonge ou ambiguïté

L'analyse qui suit (I et II) pourrait constituer une première ébauche d'une typologie des croquis de Caragiale. Le corpus sur lequel nous fondons l'essentiel de nos remarques est constitué par un jeu de récits brefs qui — envisagés dans la perspective de la dichotomie *action* /vs/ *discours* — nous sont apparus comme fondamentalement discursifs. Pour définir la non-narrativité qui s'en dégage, nous avons utilisé le terme de *discours opaque*, c'est-à-dire un discours non-référentiel, un discours « en soi », « un discours pour le discours ». Ce type de discours peut être mensonger (le référent étant dissimulé ou dénaturé), ambigu (du fait du brouillage qui entrave la communication) ou parasitaire (car sans commune mesure avec le motif extra-discursif qui l'engendre).

Bien qu'il soit risqué de commencer par une conclusion à caractère général et théorique, il est possible que — envisagée dans cette perspective — l'œuvre de Caragiale soit avant tout un type de langage !

### 1. Opacité et validation

L'œuvre de Caragiale contient plusieurs croquis, tels *Groaznica sinucidere din Strada Fidelității* (« L'Effroyable suicide de la rue de la Fidélité »), *Temă și variațiuni* (« Thème et variations »), *Telegramme* (« Télégrammes »), *Antologie* (« Anthologie »), etc., où l'événement est filtré — et à chaque fois d'une manière différente — par plusieurs instances discursives complémentaires ou (le plus souvent) opposées. De ce fait, la valeur de vérité de chaque discours pris à part ne saurait être établie autrement qu'en fonction de sa relation avec les autres discours. Pour mesurer la crédibilité d'un discours, il est indispensable de faire appel à une instance validante ; autrement, le lecteur serait absolument libre d'opter pour un des points de vue adoptés par les personnages. Bien sûr, c'est là un cas extrême et presque purement théorique, car le seul exemple concret est constitué par les paires de lettres anonymes de *Anthologie*, qui peuvent être tout aussi bien intégralement vraies, intégralement fausses ou partiellement vraies. La décision — de nature pragmatique ! — appartient exclusivement au lecteur, vu que la validation peut se faire à n'importe quel niveau : référentiel, discursif ou méta-discursif (du type de l'ironie auctoriale).

*Groaznica sinucidere din strada Fidelității* est en ce sens un exemple des plus pertinents. Les deux instances discursives opposées y sont représentées par les articles parus dans « Aurora » (« A ») et, respectivement, « Lumina » (« L ») et — apparemment — leur véracité reste arbitraire. Ce n'est qu'une apparence, car en fait il y a des indices qui aiguillent le lecteur dans le bon sens : d'une part, l'ironie



auctoriale des reportages « A » (« La veille de la décision fatale, il avait été extrêmement agité; il avait demandé à manger et à boire », etc.); d'autre part, les indices discursifs tel l'article de „Universul» (discours crédible, vu la concision et l'impartialité dont il fait preuve: « Le docteur Mișu Zaharesco a perdu son poste de médecin sous-départemental pour négligence dans l'exercice de ses fonctions ».). Il y a aussi le commentaire des deux médecins — S'il n'a pas pris assez d'allumettes! qui gâche tout? » (discours crédible justement parce qu'il est rapporté par « A », auquel il n'est pas profitable). Tous ces indices poussent le lecteur non pas à faire la juste moyenne entre les points de vue contraires, mais à adopter les éléments extrêmes, négatifs, mis en vedette par chacun d'entre eux. C'est pourquoi Porția apparaît comme une vieille fille qui a passé la quarantaine et voudrait se dédommager par quelques aventures galantes, alors que le « petit toubib » n'est qu'un vaurien qui sait profiter de la passion d'une femme mûre et faire le gigolo.

A la fin, les deux discours sont mis d'accord (l'« Aurore » reproduit les reportages de « Lumina »); ils se fondent dans un troisième, où le référent — construit par le lecteur conformément aux indices précédents — est tout simplement gommé: la « gentille » demoiselle Porția et le « sympathique » docteur en médecine Mișu Zaharesco ont une existence purement discursive, qui n'a rien à voir avec l'univers référentiel (R).

Il faut donc retenir qu'il n'y a pas de discours à véracité complètement indéterminée, vu qu'ils sont contrôlés par une instance validante qui décide de leur indice de crédibilité. A preuve, les croquis que nous allons examiner brièvement en essayant de dégager le type d'opacité discursive dont ils se réclament.

*Temă și variațiuni.* Dans ce récit, le discours crédible est constitué par la nouvelle publiée par « Universul ». La qualité d'instance validante ne lui est pas conférée par la seule priorité du référentiel (comme dans le cas précédent), mais aussi par l'intention expresse de l'auteur, qui emploie dans le titre le mot « thème ». En l'absence des indications fournies par le titre — « thème et variations » —, il aurait été plus difficile d'établir la véracité des nouvelles publiées par les journaux de l'« opposition » et, respectivement, par l'« officieux » gouvernemental (en fait, entre les journaux de l'opposition » il n'y a que des différences de nuance; le problème de l'existence du référent ne se pose qu'au moment où l'officieux gouvernemental le nie d'emblée). Le discours validant (le thème) représente la *mesure* qui décide de l'interprétation des autres discours (variations). L'événement (l'incendie) s'est produit réellement, mais son existence est occultée par le discours « en soi », qui fait boule de neige au fur et à mesure qu'il progresse. Le discours « parasitaire » qui dissimule le référent est tellement vague et général que pour le nier il est plus facile de gommer tout simplement le référent: « Plusieurs journaux de l'opposition font un tapage assourdissant à propos d'un soi-disant incendie. (...). Nous apprenons, de source officielle qu'aucun incendie ne s'est produit hier à Dealul Spirii »...

*Telegrame.* Ce récit est construit lui aussi sur le principe de deux directions discursives, dont l'une est crédible — parce qu'officielle —



(la correspondance entre le procureur et le Ministre de la Justice) et l'autre non crédible, représentée essentiellement par les télégrammes des frères Gudurău et, accidentellement, par le correspondant du journal « Aurora Română ». Le discours est opaque dans ce sens qu'il ne produit aucun effet sur le plan référentiel et le dénouement du conflit — la nomination de Costăchel au poste d'avocat de l'Etat — ne fait qu'annuler le discours antérieur (l'échange de télégrammes), considéré comme non pertinent. (C'est le seul aboutissement concret, parce que la conciliation finale n'est pas à proprement parler le résultat du discours, mais le rétablissement d'un état de fait antérieur à l'échange de télégrammes.)

*Ultima oră.* (« En dernière heure »). Dans ce récit, l'échange épistolaire ou les articles des journaux sont remplacés par un dialogue, car le plan discursif où se pose le problème de la véracité est le dialogue entre le reporter (R) et l'auteur (A). Le dialogue peut être divisé en deux parties qui se font pendant : le discours de R, à l'égard duquel A a un rôle passif, l'instance validante étant représentée par le capitaine de chasseurs et par le ministre (instances officielles, donc crédibles) et, respectivement, le discours de A, par rapport auquel R devient auditeur. Le mensonge initial de R engendre le mensonge « en retour » de A qui, à son tour, engendre le mensonge-effet de R (l'article qu'il s'apprête à écrire). Il s'ensuit que l'effet de la série discursive n'est qu'un discours de plus et que l'on reste au niveau du discours opaque par rapport à l'univers référentiel.

## 2. Le malentendu — principe générateur du discours

On peut rattacher à la même catégorie les récits *1 Aprilie* (« 1 Avril »), *Amicul X* (« L'Ami X »), *Reportaj* (« Reportage »), *Infamie* (« Infamie »), etc., mais leur analyse n'apporterait, au point de vue typologique, aucune information nouvelle.

La deuxième catégorie de récits qui constitue l'objet de notre analyse se caractérise par un discours ambigu, où l'imprécision du référent empêche les protagonistes d'établir une communication efficace. Les deux partenaires (un partenaire peut être parfois le porte-parole de plusieurs locuteurs) partent dans leur dialogue de prémisses différentes et leurs univers discursifs sont disjoints, en ce sens qu'un d'entre eux possède un élément essentiel pour la compréhension du discours qu'il omet (à bon escient ou par mégarde) de communiquer à l'autre. Il s'ensuit que — selon la classification de Jakobson — la fonction du langage n'est pas référentielle mais plutôt métalinguistique. Le discours est engendré justement par l'omission de l'élément essentiel et son résultat n'est ni une action ni un nouveau discours, mais la révélation de cet élément, la définition du référent. D'ailleurs, il est particulièrement intéressant de remarquer qu'au moment où le référent est défini et révélé, dès l'instant où l'on s'oriente vers l'univers référentiel, le discours perdant son caractère opaque, le récit est interrompu par le blocage de son mécanisme intérieur.

Dans la première catégorie de récits que nous avons discutée, les locuteurs sont plus ou moins complices pour construire des dis-



cours (éventuellement) complémentaires et à un moment donné leur véracité peut devenir non pertinente, car ce qui compte c'est le jeu réciproque des discours et non leur adéquation respective à un univers référentiel. Dans la deuxième catégorie, le problème de la véracité ne se pose que dans le cas où l'omission est volontaire (voir *Amici* — « Amis » —), mais d'habitude l'omission est involontaire, le malentendu s'expliquant par les présupposés différents des locuteurs. Si le discours est opaque, c'est parce que chaque locuteur s'invente un partenaire fictif qui partage son univers discursif.

Envisagé sous ce jour, le récit *Amici* est un cas particulièrement intéressant. En fait, on pourrait le rattacher à la première catégorie, car il est construit selon le même moule: il y a un discours (D), invalide par lui-même (le discours de Laké), et une instance validante (V) (le dialogue entre Laké et Také), D étant fondé sur un mensonge initial (« Cette nuit je suis rentré à l'aube, on s'est payé un coup chez Cosman »), mis en évidence par V. Quand même, le dialogue est centré sur l'omission et non pas sur le mensonge initial (l'ami en question existe bel et bien, c'est Laké lui-même) et ce détail inclut le récit dans la seconde catégorie.

L'identification du référent (qui fait coïncider les deux univers discursifs) marque la fin du dialogue: Laké, l'interlocuteur de Maké, change d'identité — ou, plutôt, le discours qu'il tient change d'identité —, devenant l'ami X, avec lequel Maké ne peut plus communiquer dans les mêmes conditions. Au moment où Maké apprend le détail omis, le discours acquiert — de son point de vue — une autre structure: après avoir été objectif et informatif, il devient agressif et impliquant, entraînant un changement de registre. L'identification du référent ou, sur un plan plus général, l'intrusion du réel dans le discours fait disparaître toute opacité (qualité essentielle, dans notre perspective), bloquant de la sorte toute possibilité de continuer le récit.

En d'autres mots, la « correction » de l'émission, la spécification du référent ne change pas seulement l'essence du discours — par un phénomène de feed-back —, mais aussi et surtout la relation entre les deux partenaires, la « qualité » de chacun d'entre eux par rapport à l'autre. Ce processus est évident, entre autres, dans les récits *Petițiune* (« Pétition »), *C.F.R.* et *Căldură mare* (« Les grandes chaleurs »). Ainsi, après la « démystification », quand le malentendu est tiré au clair, il s'avère que le fonctionnaire de *Petițiune* n'avait pas la qualité requise pour approuver ou non la requête du client (donc, une communication du type « fonctionnaire-client » était dès le début impossible), l'« ami » de *C.F.R.* s'avère ne pas être l'époux désespérément naïf auquel croyaient parler Nitza et Ghitza et le « majordome » de *Căldură mare* n'est pas le domestique de *Costică Popesco*, cherché par D, mais de *Mitică Popesco*, que D ne connaît pas. Dans tous ces cas, la désambiguïsation du référent mène automatiquement à la clôture du discours.

*Căldură mare* est à ce titre un cas spécial et particulièrement intéressant, car le texte est coupé par plusieurs « seuils » où le dialogue marque un arrêt et tout le discours antérieur se trouve annulé, mais tout simplement pour être repris sous une autre forme — d'où la



circularité (ou la linéarité infinie !) propre à ce récit. On y distingue notamment :

1. la situation initiale: le discours à référent ambigu de D, marqué par le refus de répondre aux questions pertinentes de F (qui? où? quand? quoi?);

2. la première négation du discours antérieur: D demande à F d'oublier tout ce qu'il lui avait dit, manifestant son intention de parler personnellement au maître de F (Ah!... tu sais? il est mieux de ne rien lui dire... Je passerai chez lui ce soir et on va en causer...);

3. la deuxième situation discursive ambiguë: le maître de F est-il, oui ou non, M. Costică?

4. deuxième annulation complète du discours antérieur: le maître ne s'appelle pas Costică mais Mitică, ce qui rend inutile toute continuation du discours;

5. troisième annulation du discours antérieur (respectivement, de la seule information pertinente, concernant l'identité du maître): D confond le nom des rues et doit rebrousser chemin. Désormais, le discours peut recommencer, puisque pour D l'information reçue est nulle.

Pour conclure, nous rappelons que le principal trait caractéristique de la deuxième catégorie de récits est la présence d'un discours fondé sur un malentendu, sur une communication qui, vu son inutilité et sa gratuité rétrospective, se rapproche du discours parasitaire propre à la troisième catégorie de récits, analysée dans l'article qui suit.

CATRINEL CÂNDEA

## II. Le discours-action

Sujet unique de plusieurs croquis de Caragiale, le discours y fonctionne comme filtre de l'action — déterminant son ralentissement ou son arrêt —, ou devient lui-même action suffisante. Le niveau purement verbal de l'acte discursif apparaît ainsi comme le seul important; ce n'est qu'une manifestation supplémentaire de l'indépendance par rapport à l'univers référentiel: l'objet réel y est tout simplement supprimé et le problème de la vérité n'est même pas posé. Le discours central des croquis, soutenu par un personnage — « actant », est du type informatif — « nouvelle », dans la variante forte, « récit », dans la variante faible — ou argumentatif — conviction, dans la variante forte, et simple exposé d'opinions, dans la variante faible. La différence entre les degrés d'intensité de l'action discursive est déterminée en tout premier lieu par le rapport locuteur-récepteur, respectivement par la mesure où le message est ou non attendu, demandé et accepté par ce dernier.

Les discours argumentatifs de *Repausul duminical*, (« Le Repos dominical »), *Situațiune* (« Situation »), *O lacună* (« Une lacune »),



*Inspectiune* (« Inspection »), *Inițiativa* (« L'Initiative »), *Atmosfera încercată* (« Atmosphère tendue ») — récits typiques pour la structure discursive analysée ici (proliférante, « parasitaire ») — appartiennent à un locuteur plus ou moins agressif (si au début Laké ne fait que « constater avec regret » une lacune de la législation, il y en a qui crient, deviennent furieux, l'étudiant protestataire « arrache la gazette et la déchire »...) qui polémique avec une masse modérée ou, le plus souvent, avec l'auditeur parfait — le personnage-narrateur —, qui assume un rôle à la fois pacifiant et stimulant. Dans *Atmosfera încercată*, le personnage discursif est multiplié, comme dans une hypostase des thèmes à variations: chaque orateur soutient, d'une manière exclusiviste, une opinion totalement indépendante, voire diamétralement opposée aux autres. Encore faut-il préciser que l'on ne transmet pas des informations mais des appréciations; c'est pourquoi la validation proprement dite est pratiquement possible, vu qu'on ne met pas en cause des faits mais des interprétations. Tout de même, leur négativité constante est une marque assez claire d'intention caricaturale.

Les opinions supposent — tout comme les nouvelles, inséparables de ceux qui en sont amateurs — l'attente de l'interlocuteur (que l'orateur identifie parfois abusivement à un bloc compact d'adversaires idéologiques). Le fait que la supposition n'est pas fondée ne fait que souligner — y compris par la rétractilité amusante de l'interlocuteur, qui est en fait neutre — la gratuité de la seule action verbale de ces récits. Plus encore, on peut remarquer que l'indifférence de l'auditoire (qui ne se manifeste comme locuteur que par quelques répliques censées maintenir le contact) et, respectivement, l'ardeur excessive du locuteur principal ne font que réaliser, par leur excès, le même effet de vide.

En fin de compte, dans la plupart des cas, la teneur du discours central est sans importance pour le déroulement du récit: les convictions de l'interlocuteur ne sont que mimées, avec l'ironie qui s'impose, et les surprises brillent par leur absence. Par lui-même, le discours ne produit rien d'imprévisible, de sorte que si un élément verbal parvient quand même à dynamiser le texte — par exemple, la révélation d'un élément inconnu, en guise de « pointe » — il ne relève pas de la teneur du discours, mais tout au plus de certaines circonstances, prémisses et insuffisances initiales, tels un faux, une motivation cachée, une transformation ultérieure, etc.

Le discours s'accompagne d'annexes non verbales, tels l'attente, le rendez-vous, la « consommation » (inséparable de la conversation), la promenade, etc. Leur absence de finalité est évidente, car on ne peut pas y voir des actions proprement dites, les éléments effectifs d'une narration: elles sont dépourvues de sens, d'orientation, et tout à fait subordonnées à la situation discursive, qu'elles ne font que provoquer et favoriser (le rendez-vous ou la rencontre — en tant que déclencheur, la promenade et la consommation — en tant que circonstance nécessaire). Les actes respectifs ne supposent qu'un minimum d'effort et d'intentionnalité, étant autant de manières de réduire la présence du référentiel, limité, dans ce genre de récits.



aux échos de l'univers extérieur, aux nouvelles rapportées et non aux événements produits sur la scène. Le filtre verbal fonctionne à merveille: Dans *Situațiunea*, la sage-femme annonce la naissance de l'enfant, événement produit justement au cours de la conversation prolongée entre les deux autres personnages et plus ou moins masqué par elle; dans *Atmosferă încarcerată*, la situation est encore plus étrange, car le personnage-narrateur se retire dans une brasserie juste au moment où doit commencer une manifestation à laquelle il semblait s'intéresser tout particulièrement: c'est que, bien que l'événement se soit produit au cours du récit, il voudrait savoir ce qui s'est passé par l'intermédiaire des gazettes et non pas par participation directe. La manière d'annuler le référentiel est déjà évidente et ce qui se passe par la suite ne fait que la confirmer: la gazette enfin arrivée n'est même pas ouverte, car un jeune opposant la lui arrache pour la fouler aux pieds. Tout contact — fût-il médiat — avec le fait brut est donc interrompu afin de rester dans le domaine pur du langage.

Dans *Inspecțiune* — récit qui entretient des rapports ambigus avec le reste du groupe, étant partiellement intégré mais s'en écartant d'une manière spectaculaire par le bouleversement que produit le suicide —, la recherche des anciens camarades n'aboutit qu'à l'obtention d'informations verbales (le vrai Anghelaké disparaît toujours avant leur arrivée), la marche des événements est constamment communiquée par l'un d'entre eux, qui met les autres au courant, et le décès lui-même n'est pas enregistré au moment où il s'imposait — par l'image d'un corbillard devant la morgue —, mais parvient aux personnages sous une forme « textualisée », en tant que nouvelle publiée dans la gazette.

Le fait de langue, le discours, qui reste fondamental pour la genèse du récit, peut être délimité d'une manière plus exacte par l'examen de ses deux limites — la motivation et l'effet.

La motivation, qui n'est jamais mentionnée d'une manière explicite mais seulement suggérée, présente tous les traits caractéristiques de la disproportion, étant le plus souvent extérieure au sujet. Le cas le plus intéressant est le discours dont l'existence est déterminée par la simple nécessité de remplir un vide — l'attente (voir dans *Situațiunea*: « Je flâne, en attendant qu'elle accouche; je cause à un ami, le temps passe et quand je rentre... c'est déjà fait ».) ou tout simplement les loisirs. Ces derniers surtout entraînent « une envie de causer » tout à fait caractéristique, se transformant en attente de l'occasion d'engager une conversation: « et puisque j'ai envie de causer, j'attends, des fois qu'un Bucarestois, qui aime, comme moi, l'air frais, voudrait qu'on le respire ensemble ». Dans *Atmosferă încarcerată*, le repos dominical détermine le « progrès de l'opinion publique », occasionnant des disputes et engendrant la nervosité des protagonistes, se transformant de simple occasion en cause et générant la série de discours ultérieurs. Dans *Căldură mare*, la pression de l'univers extérieur, le climat, représente une motivation semi-ironique, non du discours lui-même mais de son extension — comme



résultat de l'imperfection de la communication. L'ennui, le « spleen » de *Repaus duminical*, explique la logorrhée du personnage. Même quand le discours est déterminé par un intérêt personnel, il y a une disproportion flagrante entre le caractère limité du problème en question et sa présentation hyperbolique : « mais il est triste pour le pays tout entier de se voir à la merci des caprices d'une nourrice » (*Inițiativa*). Dans *Inspecțiune*, la raison du discours violemment polémique de Anghelaké reste tout simplement inconnue, la bizarrerie se situant au niveau du rapport cause-effet. Dans d'autres récits la motivation est plus commune, soit par la profession du personnage (le journalisme), soit par le désir d'obtenir des avantages ou un certain prestige (statut social déterminé par des relations verbales). Dans les récits sur lesquels nous fondons notre analyse, la motivation du discours est minimale, lui conférant une valeur presque esthétique, du fait de sa belle inutilité.

Le plus souvent, l'effet de l'acte verbal accompli dans ces récits est nul. Cela nous semble évident notamment dans les fragments où l'on pourrait supposer que le locuteur se propose de persuader son auditeur — intention qu'il est d'ailleurs impossible de cerner d'une manière incontestable —, car l'interlocuteur ne se laisse jamais convaincre pour de bon, même si parfois il joue le jeu, poussant l'ironie jusqu'à l'action concrète : dans *Inițiativa*, par exemple, le personnage-narrateur lance tout de suite la campagne de presse exigée par son dernier interlocuteur, réalisant un acte purement verbal, censé continuer le processus de persuasion dont il venait de faire les frais.

Si, en fin de compte, on obtient tout de même un effet, ce n'est sûrement pas celui escompté par le locuteur. Dans *Situațiunea*, le personnage-interlocuteur réagit en refusant — non d'admettre les idées, mais de continuer la conversation (« C'est tard, Naé... ») — et en adoptant le style de l'autre (« J'ai tellement sommeil qu'il faut que je me couche »), car il répète plusieurs fois la formule qu'il lui avait empruntée. Dans ce récit, l'ironie — située au niveau extranarratif, dans le rapport entre le personnage narrateur et le soi-disant narrateur-auteur — atténue le refus global du discours. De toute façon, les effets sont déterminés par l'aspect formel du texte produit ou par l'existence proprement dite de l'action discursive (qui meuble un laps de temps, produisant un retard — comme dans *O lacună*), et non pas par le contenu d'idées, qui est plus ou moins ignoré, constituant un exemple presque parfait de gratuité. Les idées affirmées à propos de la crise, de la peine de mort, des obligations de l'Etat, du repos dominical, du régime des monopoles et des méthodes des inspecteurs financiers sont sans importance (l'humour par hyperbole pourrait être obtenu tout aussi bien par leur contraire), car ce qui compte c'est justement l'opacité du discours, envisagé comme une forme complexe, éventuellement comme un signe renvoyant à autre chose. L'effet pratiquement nul (frappant dans *Atmosfera încercată* et *Repausul duminical*) confère à l'acte discursif une valeur plus ou moins « décorative » ; tout comme la fragilité des rapports qu'il entretient avec la motivation (extérieure, non pertinente) et



l'indépendance à l'égard du référent (dissimulé ou franchement nié dans un grand nombre de récits), il définit un type de littérature. Une fois présentée au « public », elle risque d'être interprétée (voir *Inspectiune*) par le prisme des éléments du sous-texte supposés par le lecteur, car tout en négligeant les idées on peut imaginer une motivation rigoureuse et personnelle, une auto-justification. Bien que souverainement indifférent, le discours de Anghelaké entraîne des conséquences particulièrement violentes (donc, il est toujours possible de renverser la vapeur, en passant d'une extrême à l'autre): il y a tout d'abord l'interprétation marginale des camarades, qui parviennent à une conclusion précise et agissent en conséquence, et ensuite le dénouement épique lui-même (vu qu'en fin de compte le suicide de Anghelaké peut être interprété comme résultant de l'influence maximale d'un discours—motivé par des éléments adjacents — sur la réalité).

Plusieurs autres croquis ont comme objet un discours-action d'un type plus précis: les arguments que l'on fait valoir en instance et la décision du juge, la conférence, la requête, etc. D'habitude, ces discours entraînent une modification du réel (à l'exception de la conférence ou de l'étude, sanctionnées seulement par le succès ou par le refus), invoquée pour clore le texte. Le cas le plus intéressant est celui du récit *Lanțul slăbiciunilor* (« La chaîne des faiblesses »), où l'effet est double: le réel est modifié — comme résultat de certains actes verbaux (prière persuasive) — mais en même temps annulé (du fait de la confusion et de la méprise). Au début, l'intervention devrait profiter à Mitică Georgesco, de la IV<sup>e</sup>, élève du professeur Ionesco, mais jusqu'à la fin le piston fonctionne pour Mitică Dăscălesco, de la VI<sup>e</sup>, élève du professeur Georgesco. La substitution a lieu sans aucun indice inquiétant, le plus naturellement du monde — si bien que parfois l'erreur n'est même pas remarquée par le lecteur — ; en tout état de cause, on ne saurait préciser le moment et la manière dont elle s'est produite.

Le caractère non narratif des récits — car leur sujet n'est qu'une action discursive — est confirmé par le dénouement, que Caragiale met en valeur par une technique spéciale, lui conférant un poids particulier dans la signification globale. La fin, partie du texte dont la limite initiale est souvent discutable, suit d'habitude — et d'une manière assez claire — un temps fort, qui correspond au dénouement narratif, constitué le plus souvent par une « révélation », par un nouvel élément apparu sur le plan de la connaissance (une information décisive pour la restructuration du texte ou un nouveau personnage). Pour composer la fin des récits, Caragiale fait jouer la *continuation* et le *refus*, le plus souvent combinés en doses variables. Anghelaké est un ces personnages peu nombreux qui renoncent tout seul à son rôle de locuteur. Le plus souvent, l'auteur fait jouer la continuation (proprement dite, par extension et généralisation, par surenchère, par simple répétition, en introduisant un élément supplémentaire, etc.). Laké (*O lacună*) continue à exposer ses arguments dans la salle où mademoiselle Pavugadi joue du piano. La fin de



CARAGIALE ET L'OPACIFICATION DU DISCOURS

*Repaosul duminical* mentionne le prolongement d'une nuit où l'on a fait la noce: « Nous — on a déjà déjeuné — un peu plus tôt — chez le crémier — jusqu'au soir ».

Cet ajournement *sine die* de toute action — excepté l'acte de parler (dans un univers qui est celui de la communication, dominé par des gazettes rivalisant en matière de bla-bla, par des conversations, discours et procès, le plaisir de parler est général) — marque, en fait, le triomphe total de la parole sur le fait concret.

RODICA ZAFIU



## Remarques sur le comportement linguistique des personnages de Căldură mare («Les Grandes chaleurs»)

*Căldură mare* («Les Grandes chaleurs») est un «moment» (c'est le nom donné par l'écrivain à ses scènes de la vie quotidienne) qu'on peut considérer un sommet de l'absurde. En effet, on peut y mettre en évidence la spécificité de l'absurde chez Caragiale, ainsi qu'une des structures revenant fréquemment dans son œuvre.

L'absurde est considéré d'habitude un procédé reposant sur la rupture, la discontinuité au niveau de la phrase ainsi qu'au niveau du comportement des personnages. Cette vision ne peut que laisser de côté ce qu'il y a de particulier dans la construction d'un texte absurde et exclut la possibilité de comparer les diverses structures appartenant à de tels textes.

Afin de mettre en évidence les procédés employés par Caragiale pour aboutir à des effets absurdes on a choisi la théorie des actes de langage, telle qu'elle a été formulée par J.L. Austin dans *How to do Things with Words*<sup>1</sup>, J.R. Searle dans *Speech Acts*<sup>2</sup> avec la contribution de O. Ducrot dans l'introduction à l'édition française du livre de Searle et *Dire et ne pas dire*<sup>3</sup>. Comme cette théorie n'a un aspect unitaire que dans ses très grandes lignes, nous nous limiterons aux concepts dont nous avons besoin dans notre analyse.

Prenons l'exemple de n'importe quelle réplique d'un dialogue (comme c'est le cas). Chaque personnage (locuteur, en général) accomplit, quand il dit quelque chose, trois actes simultanés: il parle, il inscrit sa réplique dans le contexte du dialogue, il veut obtenir un certain effet sur son partenaire. Le locuteur accomplit donc trois types d'actes — l'*acte locutionnaire* (qui implique une activité d'ordre phonétique, une activité d'ordre grammatical et une opération sémantique), un *acte illocutionnaire* (ce qu'il fait par son acte locutionnaire — il demande (de faire quelque chose), déclare, affirme, pose une question, remercie, conseille, avertit, etc.) et l'*acte perlocutionnaire* (ce qu'il vise par l'accomplissement de l'acte illocutionnaire — il persuade, convainc, effraye, inquiète, amène à faire quelque chose, etc.).

Afin d'accomplir effectivement ces actes («avoir du succès») il faut se plier à différents types de règles. Inutile de les mentionner en détail; on ne donnera ici que celles qui se trouvent enfreintes occasionnellement ou systématiquement dans le dialogue.

Pour ce qui est des actes locutionnaires, il faut respecter en grand les règles de la langue, c'est-à-dire les règles de l'articulation et les règles qui permettent de construire des expressions correctes. A

<sup>1</sup> J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, 1962.

<sup>2</sup> John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969, trad. fr. *Les Actes de langage*, Hermann, Paris, 1972.

<sup>3</sup> O. Ducrot, *De Saussure à la philosophie du langage*, in *Les actes de langage*, pp. 7—37; O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Principes de sémantique linguistique, C oll. Savoir, Paris, 1972.



cet égard, l'une d'entre elles doit être soulignée tout particulièrement: *le mot employé par l'un des locuteurs dans son discours doit avoir un seul objet dénommé. C'est la règle de la coïncidence des codes.*

Pour ce qui est des actes illocutionnaires, il faut respecter la *règle du contenu propositionnel*, les *règles préliminaires* qui lorsqu'on veut « poser une question » sont les suivantes: a) celui qui pose la question ne connaît pas la réponse et b) « il n'est certain ni pour B ni pour A (les collocuteurs) que A fournisse à ce moment-là l'information sans qu'on la lui demande »<sup>4</sup>, la *règle de sincérité* (toujours respectée) et la *règle essentielle*, dans notre cas, à savoir 'poser une question' « revient à essayer d'obtenir cette information »<sup>5</sup>.

Pour ce qui est des actes perlocutionnaires, leur réussite dépend, dans un dialogue, de la collaboration du collocuteur<sup>6</sup> et transforme la règle essentielle de l'acte illocutionnaire en une réalité, dans notre cas, « essayer d'obtenir une information » devient « obtenir une information ».

Il faut aussi tenir compte de la notion de présupposition que Strawson définit comme suit: « une expression *a* présuppose une expression *b* si et seulement si, pour que *a* soit vrai ou faux d'un objet X, il faut que *b* soit vrai de X »<sup>7</sup>. On doit aussi remarquer que, dans un dialogue, il y a des présuppositions découlant de plusieurs propositions. Enfin, il faut souligner que les présuppositions (surtout quand il s'agit d'un dialogue) ont pour but d'orienter la stratégie des questions; elles définissent donc en grande mesure l'aspect perlocutionnaire.

Dans ce qui suit, les répliques des personnages seront suivies (si c'est le cas) de la règle illocutionnaire essentielle (RIE), de la notation de l'acte perlocutionnaire (AP) et, toujours si c'est le cas, d'un commentaire (C). Chaque réplique porte un numéro noté à gauche et chaque présupposition porte le numéro de la réplique suivi de son numéro. Il va de soi que l'on ne donne que ce qui est strictement nécessaire à notre analyse.

Par une grande chaleur (« 33° à l'ombre ») vers trois heures de l'après-midi, un Monsieur descend d'un fiacre devant une maison, rue de la Patience numéro 11 bis. Il sonne plusieurs fois; à la fin, un valet de chambre vient ouvrir. « Dans tout ce qui suit, les personnages gardent un calme imperturbable, égal et plein de dignité ».

1. Domnul: Domnu-i acasă? (Le monsieur: Monsieur est-il à la maison?) (RIE) — Le Monsieur que est présent (MP) veut savoir si un Monsieur qui n'est pas devant lui (MA) est à la maison. 1.1 MP cherche MA; 1.1.1 MP connaît MA.

2. Feciorul: Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară. (Le valet de chambre: Oui, mais il m'a ordonné de dire que, si quelqu'un le cherchait, il est parti à la campagne.)

<sup>4</sup> J.R. Searle, *op. cit.*, p. 108.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> «Un acte perlocutoire, dans la mesure où l'énonciation sert des fins plus lointaines, et que l'interlocuteur peut très bien ne pas comprendre tout en possédant parfaitement la langue», C. Ducrot et Tz. Teodorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, 1972, p. 429.

<sup>7</sup> Apud J.R. Searle, *op. cit.*, p. 176.



(RIE) Le valet de chambre (V) donne l'information selon laquelle son maître est à la maison et ne veut recevoir personne. 2.1. L'ordre de MA n'était pas destiné à n'importe qui; 2.2. V a reconnu dans MP un des amis de MA (pour lequel l'ordre n'est pas valable); 2.3. MA est à la maison; 2.4. MA que MP veut rencontrer est le même dont parle V (renforce 1.2) (C) À ces présuppositions, il faut en ajouter une autre, fondamentale, à savoir 2.0. « être parti » = « ne pas être à la maison ».

3. D: Dumneata spune-i c-am venit eu. (M: Dites-lui que c'est moi qui est venu.) (RIE) MP ordonne à V de transmettre une information. 3.1. V connaît le nom de MP (renforce indirectement 2.2.); 3.2. MA entend MP; 3.2.1. MA est à la maison (renforce 2.3.); 3.2.2. MA a l'intérêt ou le désir de voir MP *ou* 2.3. MP fait semblant que 2.2. *ou* 3.2.4. MP a une certaine autorité sur MP.

4. F: Nu pot, domnule. (V: Je ne peux pas, Monsieur.) (RIE) V déclare qu'il ne peut pas exécuter l'ordre 3.4.1. V n'est pas dans l'état physique d'exécuter l'ordre *ou* 4.2. MA avait donné l'ordre de ne pas exécuter de tels ordres (contredit 2.1. et 2.2.) *ou* 4.3. MA n'est pas à la maison (contredit 2.3. et 3.2.1.).

5. D: De ce? (M: Pourquoi?) (RIE) MP demande pourquoi V ne peut pas respecter son ordre. 5.1. MP (comme n'importe qui) ne voit pas pourquoi V ne peut pas donner cours à son désir.

6. F: E încuiată odaia. (V: La chambre est fermée à clé.) (RIE) V explique pourquoi il ne peut donner cours à l'ordre de MP. 6.1. MA est enfermé dans sa chambre (contredit 2.1. et 2.2., mais renforce 4.2.); 6.1.1. Le fait de fermer la porte peut signifier que MA ne veut pas être dérangé; 6.1.1.1. MA est dans la chambre (renforce 2.3. et 3.2.1., mais contredit 4.3.).

7. D: Bate-i, să deschidă. (M: Frappe, pour qu'il ouvre) (RIE) MP ordonne d'appeler MA (il renforce ainsi l'ordre 3.). 7.1. MA est à la maison (renforce 2.3., 3.2.1., 6.1.1.1.); 7.2. MA a l'intérêt ou le désir de voir MP (renforce 3.2.2.); *ou* 7.3. MP a une certaine autorité sur MA.

8. F: Apoi, a luat cheia la dumnealui când a plecat. (V: Il a pris la clé en partant.) (RIE) V explique pourquoi il ne peut pas respecter les ordres 3 et 7. 8.1. MA n'est pas à la maison (contredit 2.3., 3.2.1., 6.1.1.1., 7.1.) (C) C'est la première fois qu'il y a contradiction totale entre ce que V nous donne à comprendre (par 2) et ce qu'il dit. V a une remarquable « insuffisance perlocutionnaire » — il ne comprend pas que, si quelqu'un demande à voir quelqu'un d'autre, il faut aller le chercher ou dire qu'il n'est pas à la maison. Les répliques 2—8 auraient été inutiles si V avait compris la demande.

9. D: Care va să zică, a plecat? (V: Donc, il est parti?) (RIE) MP demande la confirmation du message 8. 9.1. MP a besoin que cette information soit confirmée. (C) MP commence à douter de ce qu'il entend.

10. F: Nu, domnule, n-a plecat. (V: Non, Monsieur, il n'est pas parti) (RIE) V informe que MA n'est pas parti. 10.1. Si 2.0. est vrai, MA est à la maison (confirme 2.3., 3.2.1., 6.1.1.1., 7.1. et contredit 8.

11. D: Amice, ești idiot. (M: Mon ami, vous êtes idiot.) (RIE) affirme



l'impossibilité de la coexistence de 10 et 8. (AP) MP demande quelle est la vérité. 11.1. Le code de MP et le code de V ne sont pas identiques.

12. F: Ba nu, domnule. (V: Mais non, Monsieur.) (RIE) V infirme l'impossibilité de la coexistence de 10 et 8. (AP) V promet de démontrer qu'il a raison (il répond donc à la demande implicite de MP). 12.1. Le code de V est cohérent.

13. D: Zici că nu-i acasă. (M: Vous venez de dire qu'il n'est pas à la maison.) (RIE) MP reprend les propos de V. (AP) MP demande que V précise ce qu'il vient de dire. 13.1. V prétend que MA n'est pas à la maison.

14. F: Ba-i acasă, domnule. (V: Si Monsieur, il est à la maison) (RIE) V infirme l'hypothèse de MP. 14.1. V prétend que MA est à la maison (il contredit ainsi 8 et 10, respectivement 10.1., mais il renforce 2.3., 3.2.1., 6.1.1.1., 7.1.).

15. D: Apoi, nu ziseși c-a plecat? (Mai vous venez de dire qu'il est parti.) (RIE) MP essaie de rappeler à V ce qu'il avait dit. (AP) MP veut que V confronte 8 et 14 (10) pour faire ressortir la contradiction et, ensuite provoquer une explication. 15.1. MA est parti. (...); 15.2. Être à la maison = ne pas être parti, ne pas être parti = être à la maison. (v. 2.0.).

16. F: Nu, domnule, n-a plecat. (V: Non, Monsieur, il n'est pas parti.) (RIE) v. 10 16.1. MA n'est pas parti. (C) Les répliques 11, 12, 13, 15 ont un caractère métalinguistique — MP veut amener V à se rendre compte de ses contradictions, mais V parle toujours de MA (il ne comprend pas que ses propos soient mis en discussion et non pas la présence de MA).

17. D: Atunci e acasă. (M: Alors, il est à la maison.) (RIE) MP fait une déduction. (AP) MP veut mettre fin à cette discussion. 17.1. Si quelqu'un n'est pas parti, alors il est à la maison. (2.0., 16.2.).

18. F: Ba nu, dar n-a plecat la țară, a plecat așa (V: Mais non, il n'est pas parti à la campagne, il est tout simplement parti.) (RIE) V donne l'explication du malentendu 18.1. partir (tout simplement) n'est pas partir à la campagne; 18.1.1. être parti peut signifier être à la maison. (C) Le malentendu peut être expliqué par une défection de code (d'ordre rhétique, dans les termes de Austin).

Les répliques 1-18 peuvent être réduites à deux: 1. et 2. *M. est sorti*. Ce qui a déclenché le malentendu paraît être 2. (qui, après 18. n'est plus absurde — MA avait voulu donner à comprendre à qui le chercherait qu'il s'absenterait quelques heures. Le code personnel de V inspirera à MP une prudence exagérée dans ce qui suit, comme il est normal.

19. D: Unde? (M: Où?) (RIE) MP veut savoir le lieu où MP se trouve. 19.1. Si 18., alors MA se trouve dans la ville. (C) Le comportement un peu étrange de MP s'explique par la prudence exagérée que réclame le code de V.

20. F: În oraș. (V: En ville.) (RIE) V informe MP où est sorti son maître. 20.1. MA est sorti en ville. (C) Après la tension croissante des répliques 1-8, tension causée par la contradiction logique apparente, le dialogue connaît la platitude de la tautologie.



21. D: Unde? (M: Où?) (RIE) MP exige que la réponse soit plus explicite. 21.1. MP ne sait pas où est sorti MA (C) MP demande à V de rendre claire une information qui est pourtant claire. MP pense peut-être qu'avec V tout est possible, c'est pourquoi il avance à très petits pas dans le dialogue.
22. F: În București. (V: A Bucarest.) (RIE) V rend la réponse plus explicite. 22.1. MA se trouve à Bucarest. (C) Après avoir constaté que le code de V est curieux, MP constate qu'il comprend des parties normales. Pour des raisons différentes, 18—22 sont toujours inutiles.
23. D: Atunci să-i spui c-am venit eu. (M: Alors, dites-lui que je l'ai cherché.) (RIE) MP essaie de faire transmettre une information à V. 23.1. V connaît le nom de MP (renforce 2.2. et 3.1.); 23.2. MP a l'intérêt de voir MA; 23.2.1. MP a de l'autorité sur MA; 23.3. MA a l'intérêt de voir MP.
24. F: Cum vă cheamă pe dv.? (V: Quel est votre nom?) (RIE) V essaie de savoir le nom de MP. 24.1. V ne connaît pas le nom de MP ce qui contredit 2.2., 3.1.) (C) Demander le nom de quelqu'un se fait soit en vertu d'une supériorité quelconque, soit pour lui rendre service (comme c'est le cas).
25. D: Ce-ți pasă? (M: Pourquoi cela vous intéresse-t-il?) (RIE) MP veut savoir pourquoi V s'intéresse à son nom. (AP) MP refuse de donner son nom. (C) MP paraît prendre la question de V pour une audace (v. observation 24.) — c'est le moment où la « compétence perlocutionnaire » de MP commence à baisser.
26. F: Ca să-i spui. (V: Pour le lui dire.) (RIE) V donne l'information demandée par MP (AP); il essaie de redemander le nom de MP. 26.1. idem 24.1. (C) V est obligé d'expliquer à MP des choses évidentes pour n'importe quel locuteur normal. MP paraît agacé par une attitude inconvenante de la part de V. Le lecteur (point de vue normal) est représenté en ce moment par V.
27. D: Ce să-i spui? de unde știi ce să-i spui, dacă nu ți-am spus ce să-i spui? Stăi, întâi să-ți spui; nu te repezi... Să-i spui când s-o-ntoarce că l-am căutat... (M: Lui dire quoi? Comment pouvez-vous le savoir puisque je ne l'ai pas encore dit? Attendez que je vous le dise; ne vous pressez pas... Dites-lui quand il sera de retour qu'il a été cherché par... (RIE) MP promet de donner un message à transmettre. (Le message paraît débiter par le nom de son auteur). 27.1. 'transmettre le nom' = 'dire quelque chose', mais 'dire quelque chose' = 'transmettre un message' donc, 'transmettre le nom' = 'transmettre le message'; 27.2. V veut savoir le nom de MP; 27.3. MP est en train de donner son nom. (C) C'est le tour de MP d'« oublier » d'une réplique à l'autre ce qu'il a dit (dans 26. *dire* se rapporte au nom de MP, mais MP le rapporte à *transmettre le message*).
28. F: Cine? (V: Qui?) (RIE) V demande de nouveau le nom de MP. (C) V ne respecte pas la règle préliminaire b) qui est de « poser une question » — il demande une information qui aurait suivi.
29. D: Eu. (M: Moi.)
30. F: Numele dv. ? (V: Votre nom?) (C) On reprend les répliques 23 et 24. Dans ce contexte, la réaction inadéquate de V est suivie par la réaction absurde de MP, qui contredit 27.3.



31. D: Destul atîta! mă cunoaște dumnealui... suntem prietini. (M: Ça suffit! Monsieur me connaît... nous sommes des amis.) (RIE) M explique pourquoi il refuse de donner son nom. (AP) idem 25.

32. F: Bine, domnule. (V: Bien, Monsieur.) (RIE) V donne l'information qu'il a compris (AP) V cesse de demander le nom de MP. (C) V se contente de l'information qu'il a reçue, il revient au rôle imposé par son statut social (contrairement à 28). V fait semblant de comprendre (ou comprend!) ce qui ne peut pas être compris.

33. D: Ai înțeleș? (M: Vous avez compris?)

34. F: Am înțeleș. (V: J'ai compris.) (C) MP vérifie si son message a été compris et V confirme la compréhension du message. Ce serait un comportement normal, si le message était normal. A comparer par exemple avec certaines répliques de « Amédée... » ou « Les chaises » de E. Ionesco — les personnages ont un comportement normal dans des circonstances anormales.

Le segment de dialogue qui suit reprend le procédé utilisé dans les répliques 23—24: 35. A! Spune-i să ne-întîlnim negreșit! 36. Unde? 37. Știe dumnealui... Da să vie neapărat. 38. Cînd? 39. Cînd o putea. 40. Prea bine. 41. Ai înțeleș? 42. Am înțeleș. (Ah! dites-lui que je veux le rencontrer sans faute /où?/ Il le sait... Mais qu'il vienne./Quand?/ Quand il pourra. /Très bien, Monsieur. /Vous avez compris?/ J'ai compris. ») (35—42).

Les répliques 43—46 reprennent le procédé — 43. A! Și dacă vede pe amicul nostru... 44. Care amic? 46. Știe dumnealui... să-i spuie că nu s-a putut reuși cu afacerea știută nimic, fiindcă am vorbit cu persoana... Nu uita! (Ah!... et s'il voit notre ami... /Quel ami?/ Il le connaît!... qu'il lui dise qu'avec cette affaire, on n'a pas réussi, parce que j'ai parlé à la personne... n'oubliez pas!) (C) MP fait semblant d'avoir un code très précis avec MA (ce qui renforce l'idée qu'ils ont des intérêts communs, qu'ils se connaissent donc très bien), mais pour V il s'agit de mémoriser le message, sans aucune « aide ». C'est pourquoi l'auteur trouve bon de marquer ce moment par des vérifications telles que « N'oubliez pas! » et non pas « Vous avez compris? » (Voir les répliques 33., 41.).

Dans les répliques 47—50, MP fait un exposé presque impossible à comprendre, en guise de message à transmettre à MA, tout en essayant de s'assurer que V a retenu ses propos. V l'assure qu'il va tout transmettre. La conversation semble finie quand MP revient et dit: 51. D: A! Știi ce? Nu-i spune nimic, fiindcă poate nu ții minte exact persoanele. Trec eu mai bine deseară să-i spuie. La cite vine dl Costică seara la masă? (Ah! Vous savez? Ne dites rien parce vous allez peut-être oublier les personnes. Je passerai pour le lui dire personnellement. A quelle heure M. Costică vient dîner?) (C) C'est pour la première fois que MA est nommé, par hasard.

52. F: Care d. Costică? (litt. V: Quel M. Costică — Qui est M. Costică?)

53. D: Stăpînu-tău. (M: Ton maître.) 53. 1. Identification de MA (MP) — MA que MP cherche — MA qui est le maître de V —, une des présuppositions fondamentales du dialogue (v. surtout 1.2., 2.4., 3.2., 3.2.2., 23.2. et 31., 35.—42, 4 —49).



54. F: Care stăpîn, domnule? (litt. V: Quel maître, Monsieur?)  
 54.1. L'information concernant le nom de MA n'est pas suffisante;  
 54.1.1. il paraît que MA (V) n'est pas MA (MP).  
 55. D: Al tău, d. Costică. (M: Le vôtre, M. Costică) 55.1. v.53.1  
 56. F: Pe stăpînu-meu nu-l cheamă d. Costică... e propitar. (V: Mon maître ne s'appelle pas Costică... il est propriétaire.) 56.1. Un propriétaire ne peut pas s'appeler Costică (?!); 56.2. V connaît le nom de MA.  
 57. D: Ei? Și dacă-i propitar? (M: Et après, s'il est propriétaire?) (C) Devant une affirmation aussi étrange, MP veut des informations supplémentaires.  
 58. F: Îl cheamă d. Popescu, (V: Il s'appelle M. Popescu.) 58.1.? On ne peut appeler un propriétaire par son prénom. (C) Il paraît que le désaccord entre MP et V est un désaccord de langage, ce qui donnerait aux répliques 56—58 un caractère métalinguistique. La différence sociale entre MP et V paraît être la cause du malentendu.  
 59. D: Și mai cum? (M: Et comment encore?) (C) MP tâche de mettre d'accord les deux codes.  
 60. F: Cum și mai cum? (V: Comment, comment encore?) (C) V paraît ne pas comprendre qu'un homme ait deux noms.  
 61. D: Firește, Popescu, propitar... bine... și mai cum? (M: Bien sûr,... Popescu, propriétaire... bon... et comment encore?) (C) MP ne donne aucune explication supplémentaire.  
 62. F: Nu pot să știu, domnule. (V: Je ne peux pas le savoir, Monsieur. 62.1. V ne connaît pas le nom de MA, son maître. (C) Confirmation du commentaire 58.  
 63. D: Nu-l cheamă Costică Popescu? (M: Il ne s'appelle pas Costică Popescu?) 63.1. Nouvel essai d'identification MA (MP) et MA (V) (v. 53.1.). (C) C'est une reformulation de la question concernant l'identité de MA. MP mène le jeu comme un locuteur normal du point de vue de la « compétence pragmatique » du discours.  
 64. F: Nu.) V: Non.) 64.1. V. connaît le nom de MA (V) (contredit 62.1.).  
 65. D: Nu se poate. (M: Ce n'est pas possible.) 65.1. Il est impossible que MA (MP) ne s'appelle pas Costică Popescu, donc 65.1.1. MA (MP) s'appelle Costică Popescu. (C) Nouvel essai d'identification MA (MP) et MA (V) (voir 63.1.).  
 66. F: Ba da, domnule. (V: Si, Monsieur.) (RIE) Il est possible que MA (V) ne s'appelle pas Costică Popescu, 66.1. v. 64.1.  
 67. D: Apoi vezi? (M: Alors, vous voyez?) 67.1. MA s'appelle Costică Popescu; 67.2. MA (MP) = MA (V) (C) MP réagit comme si 66. était une réponse à 63. non à 65. (v. 65.1., 65.1.1.). Son « incompétence pragmatique » réside cette fois dans le fait qu'il néglige le contexte. A une lecture plus rapide il se peut que la confusion suscitée par cette réplique augmente. L'incompétence de MP s'accroît à mesure que le compétence de V progresse.  
 68. F: Ce să văz? (V: Qu'est-ce que je dois voir?) (RIE) V demande à quoi se rapporte 67. (AP) Essai de redresser le dialogue, de rendre



claires les « positions sémantiques ».

69. D: Îl cheamă Costică? (M: Il s'appelle Costică n'est-ce pas?) (C) tout comme dans 55., 59., 61., 63., MP veut savoir comment s'appelle MA et « mener le jeu » du dialogue.

70. F: Ba, Mitică. (V: Non, Mitică.) 70.1. MA (V) s'appelle Mitică; 70.1.1. V sait le nom de MA (V), ce qui contredit 62.1.; 70.2. MA (V) n'est pas MA (MP), ce qui contredit la prémisse fondamentale du dialogue (v. 53.).

71. D: Mitică? Peste poate! Ce stradă e aici? (M: Mitică? Pas possible! Comment s'appelle cette rue?) 71.1. Ce n'est pas possible que MA (MP) s'appelle Mitică; 71.1.1. Ce n'est pas possible que MA (MP) ne soit identique à MA (V); 71.2. Il est nécessaire de vérifier le nom de la rue; 71.2.1. Il est possible que le nom de la rue confirme ou infirme l'identification.

72. F: Numărul 11 bis. (V: Numéro 11 bis.) 72.1. Il est possible que le numéro soit faux, et non pas la rue (ce qui contredit 71.2.1.).

73. D: Nu e vorba de 11 bis. (M: Il ne s'agit pas du 11 bis.) 73.1. A vérifier le nom de la rue, et non pas le numéro de la maison.

74. F: A zis domnu că nu vrea să puie 13, că e fatal. (V: Monsieur a dit qu'il ne voulait pas de 13, car c'est fatal — ça porte guignon.) (C) Cette réplique n'a presque rien à voir avec les autres, c'est une divagation. On peut pourtant supposer que V a déjà eu des ennuis à cause du numéro, et c'est pourquoi il sent le besoin d'expliquer son origine. V perd de sa compétence « en faveur » de MP.

75. D: N-are a face 13. Eu te-ntreb de stradă. Ce stradă e asta? (M: Il ne s'agit pas du 13. Je vous demande (le nom de) la rue. C'est quelle rue (ici)?) (C) MP reprend le rôle de leader du dialogue, vu la compétence de V.

76. F: Strada Pacienții. (V: Rue de la Patience.) 76.1. La rue où nous sommes est...

77. D: Atunci, nu e asta. (M: Alors, c'est pas ça.) 77.1. Si c'est la rue de la Patience, alors ce n'est pas la rue cherchée par MP. (C) *Asta* (ça) se rapporte pour MP à la rue de la Sapience et pour V à la rue de la Patience.

78. F: Ba-i asta. (V: Si, c'est ça.) 78.1. v. commentaire 77.

79. D: Strada Pacienții? Imposibil! (M: Rue de la Patience?... impossible!) 99.1. Il n'est pas possible que MP se trompe. (C) On peut aussi comprendre que la rue dans laquelle ils se trouvent s'appelle rue de la Patience ou bien que l'exclamation de MP est une réaction devant sa faute.

80. F: Nu, domnule, e strada Pacienții. (V: Non, Monsieur, c'est la rue de la Patience.) 80.1. Il n'est pas impossible que ce soit la rue de la Patience. 80.1.1. C'est donc la rue de la Patience.

81. D: Atunci, nu e asta. (M: Alors, ce n'est pas ça.) 81.1. Si 80.1.1. alors ce n'est pas la rue que MP cherche. (C) v. le Commentaire 77.

82. F: Ba-i asta. (V: Mais, c'est ça) (C) On répète la confusion mise en évidence par le Commentaire 77.

83. D: Nu (M: Non.)

84. F: Ba da. (V: Si.) (C) voir les Commentaires 82 et 77.



85. D: Eu caut, din contra, strada Sapienții. 11 bis, strada Sapienții, d. Costică Popescu. (M: Je cherche, au contraire, la rue de la Sapience, 11 bis, rue de la Sapience, M. Costică Popescu.) 85.1. Les noms des rue sont prises comme des antonymes.

86. F: Așa? (V: Vraiment?) 87. D: Așa. (M. Vraiment.) 88. F: Atunci nu e aici. (V: Alors, ce n'est pas ici.) 89. D: Foarte bine. (M: Très bien.) (C) La satisfaction exprimée pas MP peut être la satisfaction de quelqu'un qui se trouve enfin éclairé, mais aussi comme la satisfaction absurde devant l'échec.

D'ailleurs, la conversation est en entier (1-81) réductible à deux répliques: Monsieur X est-il à la maison? /M.X n'habite pas ici.

MP monte dans la fiacre, suivent huit répliques entre lui et le cocher qui apportent quelque chose de nouveau aux procédés utilisés par Caragiale:

90. Allons, cocher! / 91. Pas libre... y a client, j'v'prie./

92. Quel client? / 93. Pas savoir, moi, j'v'prie./ 94. Vous l'avez pris où? 95. D'là, j'v'prie./ 96. Alors, c'est pas moi? / 97. Ouais! C'est M'sieur, j'v'prie<sup>8</sup>. (C) On a déjà vu que MP utilise les déictiques d'une manière vague. Pour le cocher, l'argument donné dans la réplique 96 comme réponse au déictique vague de 95 s'avère un argument suffisant pour que MP soit reconnu. Pour nous c'est un argument pour mettre en doute l'affirmation selon laquelle « la pensée de Caragiale est de nature dramatique »; dans une éventuelle mise en scène le cocher pourrait relever la tête et alors la réaction 97 serait normale. D'ailleurs, l'auteur dit « ...le cocher dort sur son siège... », mais il ne précise pas s'il se réveille avant la dernière réplique. Il s'agit donc d'un comportement verbal absurde (comparable à celui de 25, 29, 31, 37, 39, 45).

Enfin, une dernière source d'absurde réside dans la confusion que MP fait puisqu'après ce dialogue il cherche la rue de la Patience. A force de s'informer, il finit, naturellement, par la trouver — c'était justement dans la rue où il se trouvait. La dernière réplique: A! Atunci feciorul e un stupid! Întoarce, birjar! (Ah! Alors le valet est stupide! Revenons, cocher!) suggère la réitération du dialogue absurde entre MP et V. Rappelons-nous « La Cantatrice chauve » où le dialogue absurde est repris, comme l'auteur le suggère après la dernière réplique.

On peut relever dans « Căldură mare » quelques procédés absurdes de description de la réalité.

Tout d'abord, on doit remarquer que les personnages de Caragiale parlent de ce qu'ils veulent dire ou pour rendre clair ce qu'ils disent. On pourrait appeler cela un *métadialogue* (v. 9—22, 34, 36, 38, 41, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 57, 60, 67, 68, 73, 85, 86, 87, 88, 89 et, partiellement, 45, 47, 49, 51). Aussi pouvait-on réduire les répliques 1—89 à deux<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Les cochers étaient d'origine russe («muscali»), c'est pourquoi le personnage parle un roumain très approximatif.

<sup>9</sup> Voir aussi *Cum se înțelege țărani între ei*: .....Cine? — Tu! — Eu?! Păi cine? — Ce-i? — Cum ce-i? Ai o scrisoare! — Cine mă? — Tu. — Eu? — Păi cine?..... Qui ca? — Toi! — Moi? — Mais qui? — Quoi? — Comment quoi? — Quoi? — Quoi alors? — Tu as une lettre. — Qui ça? — Toi. — Moi? — Qui alors? ..."



Du point de vue logique, il y a des présuppositions contradictoires soit à cause d'un vocabulaire « spécial » (v. 2.0.), soit enfin à cause d'un comportement qui n'est pas à même d'éliminer les confusions possibles.

Le comportement linguistique est étrange aussi à cause de l'utilisation des déictiques (v. 77, 82, 84).

Les personnages de *Căldură mare* négligent presque toujours le contexte dans leur dialogue, ils paraissent n'avoir qu'une mémoire très limitée. (v. 67).

Enfin, du point de vue du comportement pragmatico-linguistique il y a l'erreur du début, ce qui est à notre avis le procédé poétique (qui concerne la macrostructure du texte) peut-être le plus fréquemment employé par Caragiale. Ainsi, dans ses pièces de théâtre l'action en entier ou en partie évolue vers la découverte d'une confusion initiale. Dans *O scrisoare pierdută* (« Une lettre perdue ») le candidat qui veut se faire élire utilise une lettre privée appartenant à l'un de ses adversaires. A la fin, on comprend qu'il a perdu la lettre et que, par conséquent, presque tout le tapage des élections a été superflu. Dans *Conu Leonida față cu reacțiunea* (« M. Leonida aux prises avec la réaction ») deux personnages, à force de discuter de la révolution prennent les bruits d'une fête pour la révolution. D'ailleurs, *O noapte furtunoasă* (« Une nuit orageuse ») porte comme sous-titre *Numărul 9* (Numéro 9) ce qui souligne que tout ce qui arrive provient du renversement de la plaque portant le numéro. Enfin, dans *D-ale carnavalului* (« Scènes de carnaval ») un des personnages remarque à la fin: « Et figure-toi..., si je t'avais vu ce matin quand je suis venu d'abord ici, tu m'aurais dit tout de suite comment se présente l'affaire... Et on se serait expliqué mon cher ». D'ailleurs, pour ce qui est de cette pièce, nous partageons, l'opinion de Ion Vartic<sup>10</sup>, qui remarque que « tout n'a été qu'une course enragée pour rien »<sup>11</sup>. Ce procédé est aussi employé, dans un « moment » C.F.R. (Chemins de fer roumains) notamment: Deux amis prenant pour un cocu le personnage qui raconte avec plaisir les relations qu'entretient sa très jeune femme avec son chef pour leur dire finalement qu'ils sont frère et sœur. Dans *Inspecțiune* « Inspection » la fausse prémisse prend une tournure tragique et inexplicable: un employé qui manipulait des fonds publics se tue avant une inspection sans être coupable. Rappelons-nous le malentendu invisible aux époux de « La Cantatrice chauve ».

Tous ces procédés font de *Căldură mare* un monument de l'absurde; ils confèrent à ce « moment » une place particulière dans l'histoire de la littérature universelle. C'est là une prose d'un inquiétant réalisme.

LAURENȚIU NICULESCU

<sup>10</sup> Ion Vartic, *Modelul și oglinda*, Ed. Cartea Românească, București, 1982.

<sup>11</sup> Ion Vartic, *op. cit.*, p. 229.



## D-ale carnavalului («Scènes de carnaval»)

La critique du XIX<sup>e</sup> siècle a reproché au théâtre comique de Caragiale, et en particulier à sa pièce *D-ale carnavalului*, sa vulgarité. On attribuait ainsi paradoxalement (et surnoisement) à l'œuvre une qualité appartenant à son prétexte, selon un jugement commun qui croit que la nature morte est un genre sans âme et que la musique militaire est héroïque.

Dans la vie sociale, la vulgarité fonctionne comme un signe connotant les classes inférieures (ou plutôt « mal classées »); en traitant les pièces de Caragiale de vulgaires, les critiques bourgeois s'excluaient du coup de la vérité de cet art. Et pourtant, la vulgarité dans les relations humaines n'est point limitée à un secteur quelconque de la société, comme elle ne renvoie pas à un domaine restreint du monde (l'argent, la physiologie). Elle réside dans un certain jeu avec le sujet et les objets du désir. D'abord, elle identifie l'objet: savoir, nommer, c'est avoir déjà épuisé ce que l'on désire, c'est réduire l'objet du désir à la transitivité d'un acte. Le désir vulgaire humilie le monde, le mutile, l'étrique; en préjugant de sa propre satisfaction, il déclare l'univers prévisible et en fin de compte inutile. L'homme vulgaire s'ennuie. Il refuse, en nommant son objet, toute la virtualité du réel. Ensuite, la vulgarité se fait une idée exagérément haute du sujet, en le plaçant en dehors et au-dessus du désir. Le désir est une faiblesse, il représente le côté « terrestre », « féminin », de l'esprit humain, dont la marque fondamentale serait par ailleurs une sorte de virilité sublimée, de suffisance aérienne. L'homme vulgaire a honte de désirer. Enfin, entre le sujet et l'objet a lieu une espèce de choc, de combat, d'assujettissement. Si combat il y a, il est truqué: comme dans la grammaire, l'objet souffre passivement l'action du sujet. Le désir est réduit à une signification, qui est une (la) satisfaction. Voilà pourquoi, dans l'univers vulgaire, on est heureux et on s'ennuie à la fois. Les hommes vulgaires ne se respectent pas, parce que dans un monde de la signification, où chacun sait tout sur tous les autres, il n'y a pas de place pour cet inconnu qui seul inspire le respect. La vulgarité est faite entièrement de figures et forme un langage qui s'apprend comme n'importe quelle autre forme de socialité. Personne, je suppose, ne naît vulgaire. La matière de la vulgarité est une rhétorique du sens commun.

Si l'on prend ce concept pour point de repère, il y a deux espèces d'art, l'art vulgaire et l'art non-vulgaire. Je ne prétends nullement qu'il y ait une hiérarchie entre eux, que l'art vulgaire soit, comme le suggèrent les connotations des deux termes en présence, un art faux, une contrefaçon. Il se pourrait toutefois que les deux espèces ne soient pas équivalentes. Ce qu'on peut voir tous les jours, c'est



qu'elles coexistent, et que rien n'indique la disparition probable de l'une d'entre elles. J'entends simplement esquisser une description des deux, afin de les distinguer au possible, car je crois qu'on a fait tort à la pièce de Caragiale qui nous occupe, par suite d'un détournement de sens du mot « vulgarité ».

L'art vulgaire est celui qui prétend à la familiarité avec son propre objet. 1. Il veut représenter un réel donné, fini, connu, accréditer un monde dont l'existence n'est ni problématique ni menacée, où les microbes sont détruits par la streptomycine et où tous les objets du cosmos se meuvent selon un horaire préalablement établi, un monde où tous les nombres infinis sont périodiques. 2. Il veut que les moyens de représentation soient limités par nature, qu'ils appartiennent à une famille où comme de grand-père à petit-fils, les mêmes traits reviennent dans le temps, et que par conséquent le discours sur le réel s'arrête aux limites du réel lui-même, n'étant au fond que le résultat d'une série de substitutions de celui-ci. 3. Il veut que la signification du réel soit notoire et probablement universelle; il pose cette signification et se met à son service. 4. Il veut que le problème artistique réside dans une dextérité, dans une habileté de représentation qui prend le réel de court, dans un ajustement, fût-il réciproque, entre le réel donné et le sens connu. 5. Il veut, enfin, produire, se multiplier, inonder le monde de ses rejetons. L'art vulgaire se caractérise par la prolifération de la signification; les artistes construisent des *machines intellectuelles*, des modèles génératifs qui leur permettent de donner naissance à de nombreuses œuvres; ce flux ne s'arrête en principe jamais, parce que la signification fluide est homogène, pure de tout corps étranger. C'est le néoplasme du même.

De son côté, l'art non-vulgaire: 1. est toujours inquiet de la qualité de ses moyens de connaissance, que ce soit l'empirie ou l'outillage mental qui permette d'organiser la perception. Le moyen de connaissance est épuisé, tendu jusqu'à l'extrême bout de ses possibilités. La connaissance a une valeur artistique seulement dans la mesure où elle se trouve sur la brèche, au sommet de la barricade, sur la limite sensible, vive, incandescente entre le connu et l'inconnu. L'objet importe en art s'il est improbable, si son évidence est mise en échec d'une façon ou d'une autre. À la différence de la philosophie, l'art s'occupe du réel par synecdoque; il ne saisit pas une « essence » générale, mais empoigne un objet particulier qu'il tourne et retourne en essayant de lui faire dire son environnement. L'art ne voit pas l'ensemble du réel ni comme un singulier (l'essence), ni comme un pluriel (la totalité), mais comme une émanation de la partie, comme le prolongement des attaches coupées de l'objet. En ce point s'insère une seconde synecdoque: l'objet est remplacé par son fantôme, la représentation. D'où le procès perpétuel des moyens qui opèrent cette double substitution, infiniment insatisfaisante pour l'esprit artistique qui demeure sensible à la fois au réel, à l'objet et à son image. 2. Les moyens de représentation ne forment ni une liste (hétérogène, ouverte, impaire), ni un système (définitif, progressant de proche en proche, rigoureux). Ils forment le domaine en expansion de la fonction esthétique; il est et il sera toujours possible d'y ajouter de nouveaux espa-



ces, avec leurs propres axes et leurs propres mesures. Le travail des moyens de représentation est une œuvre de création, soit qu'il fonde une tradition, soit qu'il la continue. L'ouverture du domaine représentatif est le signe même de la liberté de l'art; elle ne l'épuise pas, elle n'est pas cette liberté, elle la signifie simplement. 3. Le sens est, pour l'art non-vulgaire, comme une transfiguration et un dépassement du conflit avec le monde. J'entends opposer la signification au sens comme le passé (qui est fait de relations) au présent (qui est fait d'une acte: respirer), comme le système à l'événement, comme l'évolution (qui est l'action conjuguée d'un paradigme et d'une histoire) à l'être vivant (qui est la réunion d'une atypie — le corps — et d'un achronie — la sensibilité). Le sens donne à l'œuvre un rayonnement impérissable, parce qu'il ne s'y trouve justement pas, il ne surgit pas que de l'œuvre, mais de toutes les complicités de l'instant humain. 4. On ne peut pas être adroit en littérature, pas plus qu'on ne peut être gauche. La faute, en matière d'art, n'est pas une infraction à une règle, mais un échec d'exister; elle ne vient pas d'un écart, mais d'un trop ou d'un trop peu, d'un excès ou d'une absence. L'adresse de l'artiste, le *talent*, serait donc une notion mal mariée à son contenu; que faut-il mettre à sa place? le destin? 5. L'art non-vulgaire donne un coup d'arrêt à la signification. Il commence par un silence. Il faut que le vacarme de la signification cesse, pour que l'on puisse attendre, écouter, entendre la montée du sens. L'artiste non-vulgaire construit lui aussi ses propres machines intellectuelles; seulement, ce qu'il nous offre, ce ne sont pas leurs produits, comme son abondant confrère; ce sont des esquisses de machines différentes. Dessins qui ne seront jamais réalisés, perdus dans la végétation inextricable du texte, qui dit sans cesse un désir; tels sont les manuscrits de Léonard de Vinci. L'art non-vulgaire est étrange, parce que le sens est toujours étrange; il est révolutionnaire, il se jette à corps perdu dans une utopie.

Caragiale ne connaît que la vulgarité du réel, jamais celle de l'art. Le monde de *D-ale carnavalului*, c'est la *mahala* de Bucarest. Il ne faut pas essayer de traduire ce terme, qui devrait avoir en anthropologie et sociologie un sens technique. Le mot arabe *al mahalla* (qui signifie a. campement; b. quartier de ville; c. camp militaire; d. colonne en expédition) se retrouve en portugais, espagnol, français (méhalla), italien, serbe, bulgare et roumain. En Occident il désigne surtout une armée ou une troupe en marche (seul le portugais — *almahala*, *almilã* — atteste le sens toponymique), tandis qu'à l'est de l'Adriatique il s'applique aux quartiers d'une ville. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, le mot roumain désigne les quartiers nouveaux qui, sous l'effet d'une prospérité économique relative et surtout de l'essor des activités urbaines, viennent s'ajouter autour des vieilles villes; il suggère en même temps un certain climat social (on pourrait dire une sous-culture) enraciné dans ce milieu.

De la *mahala*, Caragiale nous donne une image presque radiographique, qui révèle les motivations les plus profondes de chaque geste. Comment faut-il décrire une culture, sinon en plantant dans son espace de représentation des sondes qui s'avancent aussi loin



que possible, quitte à relier ensuite par des hypothèses les niveaux que ces sondes ont chacune atteints successivement? Si la culture est une profondeur, chacune de ses couches devrait se comporter comme une surface de signification, comme un ensemble de solidarités. Mais la reconstruction, dans l'art non-vulgaire, de la culture, toujours problématique, nécessairement critique, parce que fondée sur une incompréhension, un étonnement, une conjecture, se soumet à une règle fondamentale de cohérence: il faut que les arrangements que constituent les règles sociales expliquent l'apparition d'un besoin et sa satisfaction.

Dans la *mahala* de Iancou Pompon (personnage neutre qui dans la comédie ne fait que ce que l'on attend de lui et qui assume ainsi, en quelque sorte, un rôle emblématique) on vit en état de scandale. D'abord parce que la *mahala*, campement provisoire, se donne à voir. Elle se place entre deux espaces fermés, dont elle est la négation. L'habitat urbain, vers 1880, évolue déjà vers une structure d'enfermement alternatif: le travail et l'appartement. Les lieux traditionnels de regroupement, la famille élargie et le salon, s'effacent progressivement au profit du café, où les rencontres obéissent au hasard. Si le travailleur rural est lui aussi confiné, il l'est au moins entre les limites d'un territoire communément partagé; il met périodiquement sa maison à la disposition des autres, à l'occasion de cérémonies ayant pour forme essentielle de manifestation la consommation collective de la nourriture — produit rural par excellence. Or le produit urbain ne saurait être consommé, faire l'objet d'un partage, d'une distribution. En Europe, la mangerie urbaine ne s'intègre pas au quotidien, détonne dans le contexte du travail; elle institue une transcendance, affirme un vide (la vie « sociale »), ou déclenche une régression. La prestation urbaine n'est pas immédiatement réciproque, comme au village, mais circulaire: on a toujours affaire à un inconnu; si l'on hésitait à répondre à sa sollicitation, on ne pourrait exiger d'un autre inconnu ce que l'on est en droit d'obtenir de lui. Alors que la prestation rurale se place toujours entre deux semblables, le service urbain s'aliène sans cesse, ou bien peut-être il évolue vers un humanisme qui ne tiendrait plus compte des différences individuelles. Dans la *mahala* de Caragiale, l'identité de l'individu est simplement mise en question: on n'est ni familier, ni franchement étranger à l'autre. Nous pouvons observer l'articulation assez malaisée, sur l'organisation de la ville ancienne, aristocratique-rurale (à « permanences »), de la nouvelle structure urbaine, qui remplace l'individu par un signe. Rappelons-nous les interminables quiproquos des récits *Căldură mare* (« Les Grandes chaleurs »), *Petițiune...* (« Pétition... »), *Identitate* (« Identité »). Il faut souligner d'ailleurs que le *mahalagiu* n'est pas d'origine rurale, il est typiquement un petit citadin de province qui « monte » à Bucarest; il n'en est pas moins marginalisé par la grande ville, qui le traite en intrus et que lui et son espèce menacent de conquérir. Il se croit toujours sommé de se faire reconnaître: « Bibico c'est moi », répète Crăcănel; « c'est l'amant de cette dame-là », le recommande Iordake; « j'ai été officier de police à Ploiești », se présente Pompon. Comme il ne pourra jamais



arriver à l'intimité rurale qui est le comble de l'urbanité (l'un des signes de la distinction sociale n'est pas, pour certains, d'être connu des chefs des restaurants où l'on dîne?), il est poussé à se faire voir, à paraître, à se résumer dans une devise. L'une de ses obsessions, c'est l'état idéal de fils de gens connus: du pope, du gendarme, du pharmacien. Son cauchemar, c'est la transience, l'érosion de l'oubli public. C'est pourquoi il se perd en précisions: « Je me recommande: Tarsița Popeasca, la veuve du prêtre Sava de la Caimata, que vient de faire démolir Paké, lorsqu'il a percé le boulevard nouveau » (*Art.* 214). Il n'y a là aucun relent d'aristocratie — la *mahala* est foncièrement démocratique — mais seulement un malaise d'identité.

Ne pouvant se donner un nom, le *mahalagiu* se contente d'un corps. Ce corps doit sans cesse être vu, s'exhiber, se donner en spectacle. C'est un corps de scandale. L'enfant rêve typiquement de devenir chanteur ou acteur de théâtre. Faute de l'être lui-même, l'adulte se choisit un homme qui soit assez connu et dont il se fait le supporter (*mă cunoaște d. Nae* — « M. Naé me connaît » — s'écrit le Citoyen); on le fanatise aisément, jusqu'à ses intérêts exclusivement. Les Pompon sont alors heureux, parce qu'ils peuvent prétendre exhiber leurs corps sous l'imposture d'un nom (et d'un discours) public. Ainsi s'explique la disponibilité du *mahalagiu* envers le pouvoir; il est persuadé qu'il lui faut accepter pour être accepté, il est prêt à avaler des couleuvres pendant toute sa vie. Tout pouvoir lui apparaît comme l'inadmissible qui doit pourtant être admis, tout pouvoir est doué de réalité en raison inverse de sa légitimité. On ne peut gagner cet homme par le discours (il ne peut jamais s'imaginer à l'origine de celui-ci), il faut le lui imposer socialement. L'adulte rêve de se faire une place dans la hiérarchie, « à la mamelle du budget »; mais cette mamelle dispense, plutôt qu'elle ne donne de quoi vivre, une nourriture subtile, enivrante, éthérée: le pouvoir. L'image de cette disponibilité à la manipulation est le Candidat: l'institution qu'il s'est choisie entre toutes, c'est le fisc; il souhaite être admis parmi les percepteurs, mais comme depuis deux ans il n'y a eu aucune place libre, il travaille sans rémunération, dans l'espoir de devenir un jour l'une des personnes, c'est-à-dire des masques, de l'autorité. L'uniforme, étant le signe extérieur du *quelque chose* de social, exerce une attraction irrésistible sur le *mahalagiu*; mais il ne lui convient que sous une forme affaiblie, débarrassée et de la discipline et du danger. Ainsi Crăcănel se vante d'être « volontaire dans la garde nationale ». Mitza Baston rêve de devenir télégraphiste.

Le *mahalagiu* de Caragiale pratique le scandale de type hystérique, qui révèle les thèmes les plus intimes de l'individu. On a peur du scandale seulement si l'on ne peut en retirer aucun profit. Les Pompon s'en font un instrument de satisfaction; ils évitent d'y jouer le rôle passif, ils voudraient n'être impliqués que dans les scandales qu'ils provoquent eux-mêmes. C'est pourquoi la menace instinctive de Crăcănel est *fac scandal* — je vais faire un scandale. Action unilatérale, l'esclandre consiste à énoncer le tort de l'autre; or, comme on ne le provoque que dans une situation nettement orientée (jamais si l'on ne dispose d'une faute bien éclatante de l'autre), son emploi n'im-



plique aucun risque. Le drame du Bancal, c'est justement que le scandale, on le lui fait, il n'est jamais en état d'en causer un lui-même.

Le *mahalagiu* a doublement horreur de la tendresse. Etre tendre signifie pour lui être faible, et il est persuadé que l'objet de sa flamme se saisirait aussitôt de l'occasion pour l'humilier. D'autre part, la tendresse, supposée sincère, ne saurait fournir le prétexte d'un spectacle, sauf si elle empruntait les dehors de l'aliénation amoureuse, de la folie déclamatoire. Il y a donc lieu de préférer une autre vision de l'amour, qui offre toutes les apparences ostentatoires chères à l'amant banlieusard : c'est la jalousie. Il s'agit d'une jalousie fabuleuse, *alla turca*, qui n'est qu'une suite ininterrompue de scènes, la culpabilité de l'autre étant présumée continue (parce que se renouvelant sans cesse), donc inépuisable. La *doxa* postule le caractère essentiellement labile du beau sexe : ainsi que l'a formulé Pampon, la femme n'est que « yeux glissants, cœur folâtre », elle est perpétuellement en rupture de foi. N'étant que le lieu d'un incessant abandon et d'une victoire facile, la femme a, aux yeux du bourgeois, le statut d'un objet dont la propriété ne saurait être efficacement garantie par la loi. L'homme exécute alors au vu et au su de tous une sorte de danse nuptiale, qui est censée exprimer la place que la dame occupe dans son cœur. « Je tiens beaucoup à l'amour », assure Le Bancal, qui se plaint d'avoir été trahi par huit *Dulcinées* consécutives. Le *mahalagiu* est épris des signes de sa propre virilité. La femme est en conséquence très émancipée et s' imagine volontiers elle-même sous les traits d'un androgyne romantique ; son déguisement préféré est l'habit masculin ; elle brûle d'usurper, avec le droit de vote, toutes les institutions du mâle, y compris le duel : « l'une d'entre nous doit mourir ! » dit Mitza à Didina.

Un personnage des plus curieux de la *mahala*, c'est le barbier. Naé Girimea et son adjoint Iordaké exercent aussi les professions de sous-chirurgiens et de dentistes. Ils entretiennent, au moyen de *bakchichs* habilement donnés sous la forme de billets achetés à la loterie du sous-commissaire, d'excellentes relations avec la police. Ils font à leurs heures perdues un peu de philosophie naturelle. Ils tiennent en estime l'apothicaire, une sorte de magicien qui sait faire disparaître et réapparaître à souhait les traces d'encre violette. En même temps, Naé agit en patron envers Iordaké et en bourgeois honorable envers tous les autres voisins. Il n'a rien de la mobilité sociale de Figaro. Le barbier moderne se sent un membre de pleins droits d'une classe en ascension et il entend profiter de sa nouvelle situation. Le bourgeois, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est surtout quelque'un qui aime à se prendre pour un aristocrate. Naé, ainsi que toute sa classe, ne pouvant on ne sachant jouir des libertés de la noblesse sous l'Ancien Régime, imite au moins son libertinage. Là où Figaro est inquiétant parce que plus habile que son maître, Naé, qui est son propre maître, est rassurant parce qu'il « sait vivre » et se carre confortablement dans sa légitimité. Si Figaro essayait seulement de gagner son pain *colla donnetta, col cavaliere*, Naé prend l'intrigue amoureuse à son propre compte. Il est un Figaro qui remplace le comte Almaviva dans tous les sens, et, au lieu d'une Rosine, il se trouve une Mitza Baston. Naé



Girimea entend bien signifier par sa conduite que la folle insouciance de l'Ancien Régime ne lui dit rien qui vaille, qu'il est un homme de la stabilité, avec lequel aucune « révolution » n'est possible. C'est pour-quoi il reste souverainement calme devant la fureur de Mitza qui, se rappelant le passé républicain de sa ville natale, Ploiești, le menace d'une révolution... « mémorable ». Il sait que la révolution, c'est lui.

Le type de construction dramatique caragialienne est une citation ironique de la comédie française du XVIII<sup>e</sup> siècle; et cette ironie a pour conséquence un démantèlement de la convention de représentation sur le théâtre, par l'effet d'irréel qu'elle entraîne. Devant ces personnages qui d'une part sont bien marqués au coin de la vie quotidienne et qui d'autre part se récusent et se refusent, campés dans le factice d'une convention théâtrale surannée, on a comme un vertige de la représentation. Or, la bourgeoisie veut au moins se voir *symboliser* honnêtement, c'est-à-dire *selon toutes les règles* communément acceptées. C'est l'une des raisons pour lesquelles *D-ale carnavalului* fait, en tant qu'œuvre, scandale. Jamais ouvrage comique ne s'est pris moins au sérieux et avec tant de scrupuleuse exactitude.

Caragiale organise ses personnages d'une manière extrêmement rigoureuse. Les cinq principaux personnages sont célibataires. Bancal est trompé par sa maîtresse Mitza Baston avec Naé Girimea, et avec le même Naé, Didina Mazu cocufie son amant Iancou Pompon. Pompon, assoiffé de vengeance, prend d'abord Le Bancal pour Girimea. Il se joint ensuite au premier contre le dernier. Girimea, à son tour, bénéficie de trois alliés: Iordaké, son garçon de boutique, qui lui évite les rencontres avec les deux jaloux; le Candidat, qui lui prête son costume et qui va recevoir à sa place le jet d'encre violette (cela aurait dû être du vitriol) de Mitza; le sous-commissaire, qui va mettre au frais Le Bancal et Pompon. Naé se trouve donc au centre d'une structure à deux axes: amour-jalousie et subordination-alliance. Dans cette structure, les actions des personnages dessinent des figures parfaitement symétriques, à l'exception du premier acte, où à l'alliance Pompon-Mitza ne saurait correspondre une autre entre Le Bancal et Didina. Du point de vue de l'histoire littéraire, la sévérité de cette construction (réalisée à des degrés moins forts dans *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse) et *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue) est une réplique très exacte au *Barbier de Séville*. À la structure Figaro — Almaviva — Rosine — Bartholo — Basile correspond une chaîne Le Bancal — Mitza — Naé — Didina — Pompon, à une femme disputée par deux hommes ayant chacun son allié fidèle — un homme disputé par deux femmes infidèles. La concurrence acharnée entre l'aristocratie et la bourgeoisie est remplacée par l'emphase d'une bourgeoisie qui croit représenter à elle seule toute la société. Cette intertextualité, on l'a vu en passant, va beaucoup plus loin. Mais, si Beaumarchais s'efforçait de donner de la consistance à un type auquel il croyait que l'avenir allait appartenir, la rigueur de la forme dramatique engendre chez Caragiale une certaine vacuité du personnage. Car dans un monde en quête affolée d'une forme, l'avènement de la forme révèle l'inanité du contenu.

Le personnage comique de Caragiale n'a rien d'humain. Il ne se laisse pas surprendre dans son intimité, et c'est sans doute parce qu'il





n'en a pas. Il n'est jamais amoureux sans se rendre ridicule, il ne prétend jamais l'être sans un peu l'hypocrisie. Sa réalité n'est pas dans une identité, mais dans un langage. Il n'a pas le bon sens: c'est que son langage est fait exclusivement des idées du bon sens, mais tordues, estropiées, trucidées. C'est comme si le personnage caragialien s'efforçait sans arrêt d'arriver à l'abondance du bon sens; ses efforts pour y parvenir montrent justement le vide du bon sens lui-même. Les Mitza, les Rică, les Dumitraké poursuivent sans cesse un semblant de réalité; mais c'est pour détruire finalement l'objet même auquel ils s'accrochent et nous faire savoir, sans le savoir eux-mêmes, qu'il n'y a pas de réalité.

Caragiale ne « critique » ni ne « satirise » donc ses personnages. Ceux-ci n'existent pour ainsi dire pas, ils ne sont qu'un milieu transparent, perméable à un regard; leur substance est le langage. La véritable cible de l'auteur, c'est le contenu que ce langage a pour tâche de substituer ou de représenter; or le contenu du langage c'est la culture où il fonctionne. Caragiale fait beaucoup plus qu'une critique sociale, beaucoup plus qu'une satire des mœurs, il fait (ce que devrait faire tout art non-vulgaire) de la critique culturelle. Ce ne sont pas les idiosyncrasies d'un individu qui sont mises en cause, encore moins celles d'un type, mais le discours triomphal de toute une société qui par ailleurs se trouve être en plein essor. Il y a là peut-être les éléments d'une critique de la raison historique. Il y a là surtout une suspension du jugement, une ouverture du sens.

On ne sait jamais si les mots estropiés des personnages de Caragiale vont vous faire rire ou rêver. Quand une femme écrit à la fin d'un billet d'amour *a ta adorantă, Mitza* (« ton adorante, Mitza »), qui sait si ce n'est pas, à le voir sous un autre angle, un fervent témoignage d'amour? Qu'est-ce que cela veut dire, si un mot n'existe pas? Il dit peut-être l'indicible qui perce entre deux mots. Au fond, *orante* et *suppliante* existent bien. Il dit peut-être la vérité de quelqu'un qui est différent de nous. Qui sait si aux yeux de deux pauvres femmes d'une *mahala*, un barbier aux cheveux crépus n'apparaît pas sous les traits d'un prince oriental, dispensant capricieusement ses faveurs aux beautés de plusieurs jardins de Chiraz? Il y a sous le rire de Caragiale un abîme de sens.

Si on le juge comme un exemple de critique culturelle, le théâtre comique de Caragiale fait preuve d'une pénétration géniale; si au contraire on veut le ramener à des effets conventionnels de représentation, il nous semble un peu sec et gauche: les personnages sont plats, l'intrigue artificielle. C'est ce double vertige, du trop loin et du trop proche, dans le même objet, qui décourage l'espoir de saisir dans une formule l'essence de cet art: comme un corps infime ayant des parties saillantes et des angles rentrants ne pourra jamais donner une image parfaitement claire dans un microscope, parce que dépassant la profondeur du champ de l'instrument, ces comédies défont toute instrumentalité. D'autre part le délice vient du défaut de représentation autant que de l'excès. Car l'un des charmes de Caragiale est son délire de l'artificiel, excité par la beauté vide des métamorphoses formelles.



IOAN PÂNZARU

Mais l'étrange de ce théâtre comique atteint certainement le comble dans son silence. Ne l'oublions surtout pas, l'auteur a renié ces chefs-d'œuvre qui lui semblaient des erreurs de jeunesse et en a même voulu interdire la représentation. Était-il mécontent simplement de la qualité de la mise en scène? Les deux textes de lui évoquant cette tentative d'interdiction ne laissent point de doute que les intentions de Caragiale allaient beaucoup plus loin. Il semble regretter d'avoir écrit du théâtre. Souffrait-il de ce que la qualité du travail artistique ne correspondait plus à ses propres exigences? Était-il arrivé à une contestation plus radicale de la forme dramatique? Son silence est peut-être la seule réponse à toutes ces questions.

IOAN PÂNZARU



*Perspectives  
et  
confluences*



Art de synthèse, fusion de la littérature, des arts plastiques, de la musique et de la danse, animé par l'homme en qualité non seulement de constructeur, mais aussi de substance immédiate de l'image scénique, le théâtre autorise des interprétations diverses qui de toute façon et quel que soit leur nombre, ne suffisent pas à l'épuiser.

On peut interpréter son statut ontologique à partir des êtres humains et des objets qui y figurent effectivement et renvoient à une réalité imaginaire également anthropocentrique et anthropomorphe; une vision gnoséologique se justifie par les informations, spécifiques et non spécifiques, que le phénomène théâtral renferme et transmet; l'aborder sous le rapport axiologique suppose l'utilisation de plusieurs paramètres qui servent à en établir la valeur, les critères d'évaluation, la place dans la hiérarchie des œuvres, les fluctuations du prix auprès des individus, des groupes sociaux et des différentes époques, les mutations subies, le caractère spécifique et la place dans le contexte des systèmes de valeurs; une perspective sociologique envisage les facteurs déterminants, la genèse, la circulation, le statut social, le rôle, la sanction, la fonction, les effets et l'avenir du théâtre entendu comme expression d'une époque, d'une classe ou d'un groupe social donné; l'approche politique en examine les fonctions civiques générales, de classe ou de parti; un examen sous le rapport éthique dégagera son rôle formateur des relations inter-humaines, découlant de son influence sur les attitudes, les habitudes et les comportements des individus; l'analyse informationnelle du théâtre concerne ce qu'il émet, la qualité et la quantité d'information reçue; l'étude sémiotique s'appuie sur la nature des signes utilisés, sur la façon dont les significations jaillies d'une même structure se transmettent au moyen d'un ensemble complexe de signifiants renvoyant à un certain signifié; l'abord anthropologique du théâtre tient compte du fait que l'homme est tout à la fois son objet et son principal moyen d'accomplir sa finalité; l'interprétation psychologique du phénomène théâtral implique l'analyse des expériences conscientes et inconscientes des interprètes et des autres collaborateurs (metteur en scène, acteurs, scénographe, etc.) ainsi que des réactions des spectateurs; un éclairage ethnologique se justifie par le fait que — volontairement ou non — le théâtre exprime l'attitude particulière d'une nation, d'une race, etc.

On voit donc que les prismes à travers lesquels on peut regarder et étudier ce même phénomène — le théâtre — sont fort nombreux; la liste est d'ailleurs loin d'être complète, chaque éclairage ayant ses vertus et bien entendu ses limites. Un examen global, une vision totalisante est certes un idéal séduisant, mais irréalisable en pratique, et les perspectives indiquées, toutes possibles, ne sont pas également efficaces ni également opérationnelles pour une compréhension du phénomène théâtral.



L'approche traditionnelle ignore d'ailleurs tous ces points de vue et traite le problème d'une manière impressionniste, ce qui permet sans doute d'enregistrer le phénomène en toute spontanéité; mais l'amalgame arbitraire des critères qu'on lui applique lui enlève de son impact et de sa rigueur, interdisant toute investigation systématique. Avant d'expliquer notre option pour les perspectives sémiotique et sociologique, nous tenons à nous déclarer pleinement conscients des limites de toute méthode qui se voudrait scientifique: avant d'être réalité, stock de connaissances, valeur, statut, fonction, modèleur éthique, information, signe et symptôme de civilisation, objectivation de l'humain, action et réaction psychique, expression nationale — le phénomène théâtral est *art*.

Bien que l'œuvre théâtrale soit polysémique, polymorphe et polyaxiologique, unité de l'autonome et de l'hétéronome, aucune des méthodes citées plus haut ne tient compte du fait qu'elle est avant tout une construction symbolique, une expression de l'imaginaire, illusion et allusion suggestive, exposant caractéristique d'une série de faits, d'attitudes ou de relations, produit représentatif, dans le monde des images, d'un univers idéo-affectif qui s'adresse en premier lieu au sensible, par le truchement d'un langage codifié, connoté et indirect. Pour acquérir quelque validité, les perspectives d'analyse que nous venons d'énumérer doivent s'adapter au caractère spécifiquement esthétique du théâtre en tant que texte littéraire transposé à la scène et accepter lucidement le fait que le langage logico-discursif, les tentatives de formalisation et les modèles interprétatifs appauvrissent le phénomène en le schématisant, perdent de vue ce qui est secondaire mais éventuellement significatif et modifient le sens par décodage et dénotation.

Nous avons choisi les perspectives sociologique et sémiotique en nous appuyant sur les considérations suivantes: a) le théâtre implique au moins quatre dimensions (auteur, texte, interprétation, public); il suppose donc de nombreuses relations sociales propres à sa détermination, à sa genèse, à son existence sur différents plans, à ses fonctions et à ses effets immédiats ou lointains; b) le théâtre se présente comme un signe complexe englobant plusieurs signifiants (langage parlé, mouvement, couleurs, sons), une structure relativement variable selon l'interprétation et un message polysémique dont la dénotation première est synchrone avec son émission, ce qui le modèle et contribue à le former; c) le statut, le rôle, les fonctions, les effets et le destin du théâtre dépendent beaucoup d'un public dont nous pouvons sans trop de peine étudier sociologiquement les attitudes, les opinions, les réactions (bien que statistiques, enquêtes et tests d'opinion soient au bout du compte relatifs et partiels); d) l'acte théâtral comporte plusieurs plans distincts dont les marques spécifiques sont faciles à détecter: 1° le plan du texte dramatique, qui représente le point de départ; 2° le plan de l'action réelle, effective, dans l'espace de jeu proprement dit; 3° le plan de l'action imaginaire, porté par la mémoire des personnages, double construction de l'esprit (l'auteur imagine des héros qui imaginent, ont des représentations, des



rêves ou des cauchemars qui se présentent au spectateur comme des actions réelles, impliquant des êtres réels); 4° le plan de la conscience des spectateurs, où les images scéniques déterminent de nouvelles représentations et de nouvelles émotions influencées par la mentalité, l'état d'esprit, les habitudes et l'éducation de chaque individu.

Nous essaierons de dégager, dans cette double perspective méthodologique, quelques paramètres applicables au théâtre, en toute conscience de leur relativité et du fait qu'ils appartiennent — selon les cas — tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ces domaines d'investigation, rarement aux deux. Ces paramètres sont pour nous: la genèse, l'interprétation, la structure, les signes, la circulation, les fonctions, les spectateurs. Le choix que nous avons fait tente de combiner les deux méthodes, sans nous cacher qu'il sera peu facile de les aborder concrètement dans cet esprit et que parfois le résultat sera incomplet, à cause de la faible adéquation des termes au domaine spécifique et de la difficulté de les transposer d'un domaine à l'autre.

## I. GENÈSE

1. La genèse de l'acte théâtral commence par la production du texte dramatique qui en est le point de départ; son investigation sociologique n'est guère concluante, parce que la totalité des conditions sociales ne suffira jamais à en expliquer la naissance; une interprétation sémiotique est encore moins adéquate, car s'il s'agit en effet de la genèse d'un émetteur de signes, celui-ci n'en émet pas encore.

2. Néanmoins l'analyse du texte non seulement fera ressortir les sources sociales ou les configurations de signes, mais fournira éventuellement des indices sur la manière dont ce texte est né, sur ses corrélations avec le contexte, sur les analogies possibles avec le contexte, sur les analogies possibles avec tel genre, tel courant, tel style dramatique ou littéraire, ainsi qu'avec d'autres formes de l'esprit.

3. La valeur de l'acte théâtral ne s'établit pas au niveau de l'œuvre non encore validée, mais seulement par rapport aux récepteurs. Elle n'est pas plus dans le texte que dans la mise en scène, les décors ou l'interprétation des acteurs; elle est le produit de la relation entre tous ces éléments et les spectateurs. Il est vrai que l'on peut évaluer la dramaturgie en soi, mais dans ce cas nous restons sur le territoire de la littérature, tandis que l'évaluation du spectacle suppose un schéma sémiotique plus complexe: l'émetteur-texte ( $E_t$ ) est traduit par l'émetteur-mise en scène ( $E_{m\ sc}$ ) dans le contexte de l'émetteur-décorateur musique ( $E_{d-m}$ ), filtré par l'émetteur-acteur ( $E_a$ ) pour être enfin reçu par le public en tant que spectacle ( $R_s$ ). Ce récepteur émet à son tour, car l'ambiance de la salle influence à la fois le spectacle (feed-back) et chaque spectateur pris individuellement ( $E_p$ ).

$$E_t \longrightarrow E_{m\ sc} \begin{matrix} \nearrow E_{d-m} \\ \searrow E_a \end{matrix} \longrightarrow R_s = R_p \longrightarrow E_p$$

Nous n'avons pas fait intervenir dans notre schéma le facteur éclairage, qui émet aussi ( $E$ ) et surtout dose l'attention et l'oriente sur tel

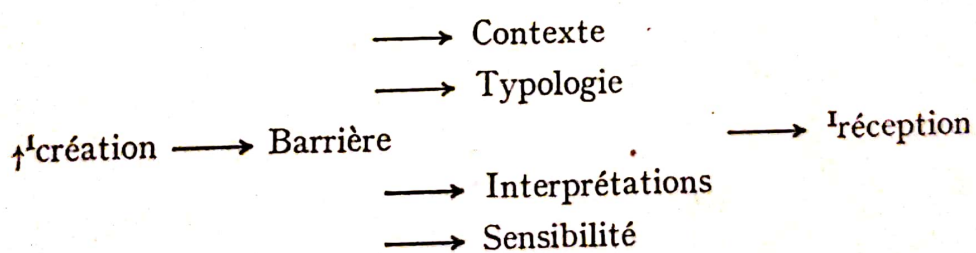


ou tel élément du spectacle qui pourra ainsi délivrer son message, seul ou en alternance avec les autres.

4. La genèse de l'acte théâtral se laisse expliquer sur plusieurs paliers: celui du texte, qui au-delà de la causalité et du déterminisme indirect, propres à l'art en général, paraît subir directement l'influence et le choc en retour du milieu théâtral (on écrit une pièce pour un théâtre, pour une troupe, parfois pour un acteur); celui du spectacle, soumis à l'influence de nombreux facteurs aléatoires; la salle, l'équipement technique, la diversité du public, le moment socio-culturel général, l'atmosphère du jour, l'humeur des interprètes et même certaines conditions extra-artistiques — heure, moyens d'accès, conditions météo-climatiques, etc.

5. Plus que d'autres arts, le théâtre est une création collective où les contributions individuelles se laissent difficilement départager, même si cela est possible à l'analyse critique et si cela se pratique. Les interprètes s'influencent mutuellement, d'éventuels accrocs peuvent perturber la qualité de l'émission, des changements mineurs (inhérents à toute activité humaine qui se déroule par intermittence) peuvent influencer l'acte scénique, qui varie donc plus ou moins d'une représentation à l'autre.

6. Toute genèse implique la naissance d'un nouvel objet par un effort de création, d'interprétation et de réception; il faut donc qu'il y ait innovation. Mais l'acte novateur rencontre naturellement des résistances; opposition du contexte préexistant, réplique des typologies, voire des œuvres consacrées, contraste avec les interprétations antérieures, choc infligé par lui au conservatisme de la sensibilité. Ces obstacles font que l'innovation, même lorsqu'elle triomphe de toutes les épreuves, soit assimilée par les spectateurs sous une autre forme que celle dans laquelle elle a été conçue, à cause de la tendance naturelle du psychisme à réduire l'inconnu au déjà connu, l'insolite au familier. Ainsi donc, le schéma sémiotique du processus subi par l'innovation (I) sera celui-ci:



Si la nouveauté de I est trop grande, en ce sens que le langage et les signes employés ne parviennent pas à franchir la barrière de tous ces obstacles, nous aurons ce qui s'appelle « un four »; si les barrières sont partiellement franchies, nous aurons un succès d'estime, mais non un succès de public. L'investigation sociologique est seule en mesure de localiser les dysfonctions ou de préciser à quel endroit l'auteur aura dépassé la mesure de l'admissible.

7. Enfin, au lieu de rattacher l'acte de genèse à un seul moment, il nous reste à l'envisager dans toute sa dynamique. Le temps, en



effet, modifie les paramètres de la barrière (contexte existant, typologies acceptées, interprétations précédentes, sensibilités formées) de sorte que dans d'autres conditions ceux-ci deviennent absolument négligeables, ne jouant plus aucun rôle. Chaque naissance commence par forcer les résistances, puis devient habituelle, et finalement banale, redondante.

## II. INTERPRÉTATION

Au théâtre, l'interprétation, l'exécution appartiennent, nous l'avons vu, à la genèse même de l'acte spectaculaire, puisque c'est par son intermédiaire que se réalise le passage des virtualités du texte dramatique (V) à son existence *in actu* (A)

$$V \longrightarrow A$$

Sur ce trajet interviennent de nombreux facteurs personnels et collectifs, spirituels et matériels qui font qu'un seul et même texte détermine plusieurs interprétations, que ce texte existe donc, *in actu*, en plusieurs variantes. Une représentation correcte du processus aurait cette forme:

$$V - \begin{cases} \rightarrow A_1 \\ \rightarrow A_2 \\ \rightarrow A_3 \\ \rightarrow A_n \end{cases}$$

2. Bien entendu, le nombre des interprétations possibles n'est pas infini, car le point de départ — le texte — ne permet pas n'importe quelle interprétation. Il est pourtant très grand, car l'exécution traverse plusieurs filtres: mise en scène, décors, jeu des acteurs. En principe, on peut admettre une certaine primauté de la mise en scène ( $M_{sc}$ ), décors, costumes et ambiance sonore devant fournir le cadre (C) tandis que les acteurs jouent, sous la surveillance du metteur en scène, la partition qui leur revient. La relation

$$I - \begin{cases} \rightarrow M_{sc} \\ \rightarrow C \\ \rightarrow A \end{cases}$$

est en fait moins simple qu'il y paraît, chacune de ses composantes étant une variable partiellement autonome, ce qui peut mener à une grande diversité des interprétations. La modification d'un seul élément (un acteur remplacé par sa doublure), introduit déjà un changement dans l'ensemble et le changement sera d'autant plus grand que les modifications seront plus nombreuses.

3. Sur le plan sociologique, l'interprétation se refuse partiellement à l'investigation, surtout dans les compartiments  $M_{sc}$  et C qui sont peu évidents pour un spectateur de formation médiocre; il peut même arriver qu'il ne les remarque pas (consciemment du moins); les



enquêtes, les sondages d'opinion, les textes ou les conversations dirigées fournissent surtout des informations sur le jeu des acteurs qui, aux yeux du spectateur semblent être les seuls interprètes, les porte-parole du texte.

4. Rappelons aussi que l'analyse est particulièrement difficile lorsque le spectateur est incapable de distinguer entre le texte et l'interprétation, lorsqu'il confond les héros de la pièce avec des personnages en chair et en os et remplace la sensibilité et le sens artistique par une sensibilité commune et par la logique terre à terre de la vie quotidienne. Ces spectateurs sont parfois réceptifs au message de la pièce, mais ils l'identifient à la vie en soi ; ils manquent donc le but et leurs interprétations sont inadéquates.

5. Comme les messages se dirigent de l'interprétation vers la circulation, les fonctions qu'ils remplissent auprès des spectateurs sont aussi nombreuses que variables, car il est toujours possible que la mise en scène, les décors et les acteurs fassent ressortir certains aspects au détriment des autres, transmettent certaines informations plutôt que d'autres, même dans un contexte socio-culturel donné et d'autant plus quand celui-ci se transforme avec le temps.

6. L'interprétation est un acte créateur, et cela non seulement parce que sans elle le texte dramatique ne peut devenir acte théâtral, mais aussi parce que la fantaisie, le talent et la maîtrise qu'elle exige, le jeu de ses divers facteurs finissent par produire une œuvre différente de celle qui a servi de point de départ, réalisent une valeur distincte et non une simple translation qui n'en modifierait que l'aspect extérieur.

7. La possibilité, voire la nécessité d'analyser le langage interprétatif en lui-même, d'examiner sa construction autonome, son système de signes, son code et ses significations distinctes de celles du langage littéraire confirment l'identité de ce type d'activité artistique. Si l'on ajoute à cela l'interprétation des spectateurs, qui décode ce qui était codifié et rend hétéronome ce qui était autonome, les choses se compliquent, mais ce n'est qu'à ce prix que la chaîne de la communication aura touché son but.

### III. STRUCTURE

1. L'examen de la structure de l'acte théâtral porte sur les principales relations intérieures : entre le texte et l'interprétation, entre la mise en scène et la scénographie ou les acteurs, entre les acteurs et le public. Réduite à ce qui est important, décisif, caractéristique, cette structure est forcément abstraite, car elle ne peut englober ce qui est secondaire, peu important, voire aléatoire, bien que ces éléments inessentiels aient leur signification et qu'en général ce soient eux qui donnent à l'œuvre théâtrale son charme et son individualité.

2. En soi, la structure de l'acte théâtral est relativement stable et permanente, car elle contient un point de référence qui ne varie que de façon tout à fait exceptionnelle, lorsqu'il faut modifier, adapter ou écouter le texte. C'est d'habitude autour du texte dramatique qu'oscil-



lent la vision du metteur en scène, le jeu des acteurs, le rôle du décor, des costumes, de la musique, de l'éclairage.

3. Une vue d'ensemble de l'acte théâtral nous interdit de nous en tenir à sa structure textuelle, d'autant plus que celle-ci s'incorpore et s'anime dans l'exécution, devenant l'essence d'une réalité vivante et non d'une succession de lettres mortes. Par-delà le texte, la structure scénique doit étudier le support humain qui l'élève et lui prête vie, elle doit inclure les gestes, l'émotion, les inflexions des voix des acteurs, les formes, les couleurs du décor et des costumes, donc aussi bien les espaces réels que les espaces imaginaires où se déroule une intrigue qui semble vraie, effective, tout en continuant d'être irréaliste, de suggérer, d'évoquer, de faire illusion.

4. En représentant des faits, des événements mais aussi une relation humaine spécifique, la structure de l'acte scénique comprend indirectement aussi le public, non seulement parce qu'elle s'adresse à lui mais aussi parce que le spectacle sera influencé, stimulé ou découragé, en un mot modelé par le public.

5. Par conséquent, la structure de l'acte théâtral a pour paramètres essentiels les lignes directrices de l'intrigue (I), les qualités plastiques de l'ambiance dans laquelle elle se déroule et qu'elle suggère (P) et la réaction immédiate des spectateurs, susceptible d'en constituer le cadre (R). Sans établir de hiérarchie, nous aurons donc  $I + P + R$ ; ces trois catégories d'éléments, dans leurs grandes lignes, constituent le noyau effectif du spectacle en tant que manifestation déjà polyvalente, polymorphe et polysémique dans sa structure de base.

6. Au point de vue sociologique, la structure ne se dégage qu'au terme d'une analyse proche des rigueurs de la science, car le public perçoit la forme surtout en tant que totalité des relations principales et secondaires, essentielles et inessentiels, en tant qu'apparence recouvrant une essence qui n'est pas toujours déchiffrable. C'est pourquoi un sondage des opinions ne sera guère significatif, car celles-ci ne porteront pas sur la structure essentielle du spectacle. Par contre, une approche rigoureusement scientifique, au niveau de l'espace, du genre, du courant, du style artistique, voire culturel, permet d'établir de surprenantes homologues structurales. La méthode est fertile, car grouper en une même famille des spectacles apparemment divers, établir des analogies avec d'autres types d'œuvres théâtrales ou d'art peut nous conduire vers leur origine et surtout vers leur finalité.

7. Considérée dans son essence abstraite, la structure paraît intemporelle, non-historique; mais comme nous sommes forcés de suivre le trajet qui, à partir de celle-ci, conduit à l'essence qu'elle exprime, si nous l'entendons comme un modèle de la forme, si nous l'envisageons en rapport avec sa propre genèse et comme un moment de relative stabilité à l'intérieur d'un devenir, la compréhension que nous en aurons deviendra dynamique, dialectique.

#### IV. SIGNES

1. L'acte théâtral est globalement un signe, en ce sens qu'il connote un monde, exprime un univers, qu'il est l'incarnation, l'objectivation active d'une vision imaginaire. Comme tous les autres signes



le signe théâtral possède un caractère, une force de représentation virtuelle, une expressivité et un pouvoir suggestif accrus par le fait qu'il prend l'aspect de la vie, qu'il paraît être la réalité même. De ce point de vue, le théâtre est le plus humain des signes.

2. Tout, dans un spectacle, peut être signe: une réplique, un son, un jeu de lumières, un intérieur et ces éléments peuvent être étudiés aussi bien dans leur synthèse (ainsi que les perçoit ordinairement le récepteur) qu'isolément (par une distinction sémiologique aisée, qui sépare ce qui en fait semble uni). Dans une analyse rigoureuse, ce découpage est indispensable pour reconstituer l'intention qui a présidé au choix et à l'instauration des signes partiels et en dégager les significations. Sans doute verra-t-on surgir à cette occasion des éléments qui remplissent la fonction de signe sans que l'aient voulu les auteurs ou les interprètes; parfois ces signes supplémentaires contribuent à la transmission fidèle du message, parfois ils la perturbent.

3. La définition usuelle du signe en tant qu'unité du signifiant et du signifié prend au théâtre un aspect complexe. Le signifié n'est pas le réel, mais un agencement imaginaire, a-réel, qui semble vivant parce qu'il est réalisé par des hommes qui jouent la sincérité, la vraisemblance, la similitude. Les types de signifiants sont nombreux et dans le déroulement de l'actescénique ils apparaissent comme naturellement nécessaires, faits pour exprimer exactement ce qui se passe, nés spontanément et sans recherche. Le spectateur sera satisfait s'il a eu l'illusion que le signifié est réel, bien vivant; le théoricien ou le critique s'intéresseront plutôt aux moyens et à la façon dont les signifiants ont été utilisés et combinés dans l'agencement scénique afin de paraître vrais.

4. Le système de signes en action que constitue la représentation à la scène s'efforce de reproduire, au moyen d'un vaste inventaire d'éléments pris à la vie même, la richesse du monde réel. Ce dernier étant illimité, le système est inépuisable; ce qui le distingue du réel, c'est le code selon lequel les signes seront déchiffrés pour être suggestifs, expressifs. Tout en ayant l'air d'une vraie « tranche de vie », le spectacle est en fait un choix et une disposition particulière de signes qui tend non à reproduire point par point le réel, mais à le symboliser.

5. L'expression « symbole théâtral » doit être entendue au sens large, non comme une modalité scénique particulière mais comme un trait distinctif de l'art en général, qui est de toujours dire plus que ce que l'on voit et que l'on entend, d'exprimer une chose par une autre, d'inviter le spectateur à transcender ce qui lui est présenté pour découvrir ce qui est représenté. C'est pourquoi les signes, au théâtre, tout en ressemblant au réel, ne s'identifient pas à celui-ci, ils ont un caractère conventionnel et renvoient l'imagination au-delà d'eux-mêmes en l'obligeant à faire des associations, à déchiffrer des rapports, à entrevoir un sens.

6. Tout l'ensemble complexe du système de signes scéniques cherche à transmettre une multitude de sens et de significations que le spectateur est invité à décoder plus ou moins librement dans le cadre d'un certain système de référence; leur tendance à l'ambiguïté s'accompagne d'un mouvement conscient de réduction de celle-ci,



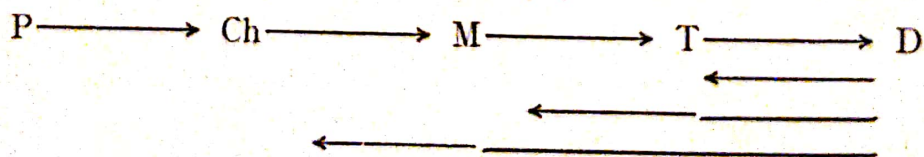
du fait que l'ensemble de la construction résultante n'autorise pas n'importe quelle interprétation; elle propose un champ plus ou moins vaste, mais en quelque sorte délimité, à l'intérieur duquel le décodage aura lieu.

7. Le sociologue évalue les signes ou leur ensemble non en eux-mêmes mais par rapport aux besoins, aux intérêts, aux aspirations d'un groupe, d'une classe ou d'une époque; il peut établir à quel point le théâtre représente vraiment ceux-ci et les influence en retour. Le théâtre exprime le social, mais de son côté le social est modelé, inversement déterminé par l'acte scénique, du moins en son côté spirituel.

## V. CIRCULATION

1. Comme tout acte artistique, l'acte théâtral est destiné à la communication. Il transmet le message d'un émetteur à plusieurs récepteurs, qui, indirectement, le retransmettent à d'autres; son existence est donc dynamique, en plein mouvement. Nous estimons qu'un examen de la circulation des œuvres théâtrales doit porter non seulement sur les deux pôles que sont l'émetteur et le récepteur, mais aussi sur l'ensemble des tracés parcourus.

2. Le tracé, sans doute sommairement esquissé, qui nous paraît exprimer le principal itinéraire des valeurs théâtrales, est celui qui résume les étapes, les moments les plus importants de sa relation avec le public. Une valeur novatrice, incipiente, essayant un premier contact, pourrait recevoir le nom de valeur-pilote (P). Bien entendu, un spectacle entièrement nouveau surprendra les spectateurs accoutumés à d'autres types de manifestations théâtrales, au point qu'ils le refuseront ou l'enregistreront comme un choc (Ch). Ce qui choque, même accepté par un groupe restreint, disparaît souvent dans l'oubli; parfois cependant le nouveau type de théâtre (voir par exemple le romantisme ou le théâtre de l'absurde) se transforme, par l'effet de sa généralisation sociale, de l'imitation et d'un acquiescement unanime, en mode culturelle (M). Certaines modes culturelles s'éteignent après une brève apparition; d'autres, qui possèdent quelques éléments durables, entrant dans le patrimoine de la tradition (T) en vertu de leur actualité et de leur caractère représentatif. Là encore, leur destin social est incertain; elles peuvent se conserver et devenir un repère essentiel dans l'histoire du genre ou du sous-genre (on peut l'affirmer, par exemple, du théâtre de Caragiale, des spectacles de Matei Milo, Victor Ion Popa ou Sică Alexandrescu), mais aussi entrer dans un cône d'ombre d'où on ne les tirera que par des reconstitutions d'archives et que nous appellerons dépôt (D). Le schéma serait celui-ci:



et supposerait de nombreuses possibilités d'inversement du sens, de mutation dans la communication, commandées par l'ensemble social et par les systèmes de valeurs.



3. La circulation reproduite ci-dessus est extérieure à l'acte théâtral et concerne son destin dans l'ensemble. Mais nous avons déjà dit qu'il existe une circulation intense des sources, qu'elles s'influencent mutuellement, qu'un fluide s'établit entre le spectacle et le public et que ce fluide décide du succès ou de l'échec, voire de la réalisation même.

4. L'investigation sociologique fournit un grand nombre de données pour caractériser la circulation du spectacle: ce sont la vitesse, le rythme, l'intensité, les zones de diffusion et d'extension, les trajets parcourus, les institutions qui contribuent à sa réalisation. Sans pour autant servir de critères axiologiques, ces données sont précieuses pour définir le statut social de l'acte scénique dans l'ensemble des manifestations artistiques. Sans doute doit-on en utiliser les chiffres avec prudence, d'un côté parce que la valeur d'un spectacle ne s'exprime ni en votes ni en statistiques, et de l'autre parce que des facteurs imprévus peuvent intervenir et orienter la circulation à l'encontre de son cours naturel ou de nos prévisions (milieu ambiant, concurrence des autres média, tradition, usages, institutions, etc.).

5. L'époque contemporaine, qui dispose d'un vaste réseau d'institutions de spectacles et surtout des *mass media* a créé les conditions techniques et les circuits nécessaires pour qu'un grand nombre de personnes aient accès à l'acte théâtral, en qualité de participants directs mais surtout comme auditeurs et spectateurs de spectacles filmés ou réalisés pour la radiotélévision. A plus d'un égard, l'acte théâtral radiophonique et le théâtre télévisé diffèrent du théâtre traditionnel: ils exigent d'autres moyens de réalisation, n'impliquent aucun contact direct avec le public, donc ne bénéficient pas du feed-back constitué par ses réactions, ils permettent de varier les plans de vue jusqu'aux infimes détails du gros plan, inobservables depuis la salle, et s'adressent à un nombre beaucoup plus grand de récepteurs. Ils changent ainsi non seulement de condition sociale mais aussi de condition esthétique, ce qui en fait, pensons-nous, des genres entièrement différents.

6. Les conditions de techniques et d'organisation qui ont fortement augmenté le nombre de gens ayant accès au théâtre radiophonique ou télévisé ont permis de retransmettre ce type de spectacles sur tous les points du globe; si le caractère démocratique du théâtre s'en est trouvé accru, il y a aussi des revers: les spectacles interdisent au public d'exprimer ses réactions, ou plus exactement enlèvent toute efficacité à leur expression; ils risquent d'uniformiser, de standardiser les préférences, ils encouragent la commodité, la passivité du spectateur qui reçoit le théâtre à domicile et ils dépouillent l'acte théâtral de son habituelle solennité.

7. Le théâtre amateur permet l'accès des masses à la création scénique en transformant les spectateurs en protagonistes. Cela ne va pas sans entraîner des mutations importantes dans la circulation des textes, des spectacles, dans les rapports de ces derniers avec des spectateurs devenus interprètes et qui réservent désormais aux artistes non professionnels, issus de leurs propres rangs, un autre regard. De cette façon il devient possible de briser partiellement les cloisonnements rigides, imposés par la division du travail, entre professionnels et



amateurs, mais par ailleurs la qualité des spectacles risque de s'altérer ; l'imposture peut y pénétrer en toute bonne foi et l'idée se répandre que la pratique du théâtre est possible à tous, ce qui de toute évidence est faux et réduit à néant le rôle du talent et de la maîtrise artistique.

## VI. FONCTIONS

1. Le théâtre en sa totalité remplit auprès de son public de nombreuses fonctions directes et indirectes, explicites et implicites, immédiates ou différées dans le temps ; il contribue à modeler les consciences, à former les aptitudes, les usages, les coutumes et le comportement, à instaurer un certain style de vie. Les classifications courantes de ses fonctions recoupent celles de l'art en général : pour éduquer, instruire, informer, délasser, cumuler des valeurs, symboliser une époque, le théâtre doit avant tout être un *art*, donc exercer une fonction esthétique.

2. La spécificité des fonctions du théâtre découle de sa nature, qui est de créer un univers fictif au moyen de l'univers réel. Il peut donc modeler les esprits, éduquer, instruire, informer, délasser, etc., etc. dans la mesure où l'agencement humain, réalisé par des êtres humains et s'adressant immédiatement à ceux qui sont dans la salle emporte la conviction, est vraisemblable et possède le pouvoir d'illusion qui fait passer le sens secret et provoque la réponse directe de ceux à qui il s'adresse.

3. Théoriquement et à première vue, le spectacle paraît avoir plus de chances d'accomplir ces fonctions que d'autres arts : le modèle qu'il propose est vivant, il s'incarne en un être pareil à celui à qui il se propose ; la convention scénique, bien que présente, n'est pas trop visible et peut même passer inaperçue ; le déchiffrement des sens est souvent facilité par le caractère reconnaissable des attitudes et des comportements humains ; son caractère vraisemblable touche parfois de très près la vérité même. Sans doute le spectateur est-il conscient de se trouver devant une réalité imaginaire, forgée intentionnellement et de toutes pièces, mais plus cette réalité est véridique et bien interprétée, mieux elle parvient à persuader.

4. L'analyse sociologique peut déceler les fonctions virtuelles du texte et parmi celles-ci combien ont été réalisées dans le spectacle, de quelle façon et en quelle mesure, quel a été l'effet scénique sur les spectateurs. Cette investigation se fonde sur une communication directe ; elle a donc des chances d'être vivante et concrète, mais en même temps, comme il s'agit d'un art qui se réalise en plein mouvement, qui comporte donc des moments éphémères, elle risque d'utiliser des souvenirs imprécis, des impressions oscillantes, bien moins intenses qu'au moment de la réception. Une autre difficulté vient du fait qu'un spectacle ne peut jamais être repris expérimentalement, dans des conditions identiques ; il ne peut y avoir aucune vérification exacte des premières observations.

5. Pour calculer la fonctionnalité de l'acte théâtral, il faut prendre en considération plusieurs paramètres : intensité et qualité de l'émission, durée, force de pénétration dans les consciences, modifications déterminées dans l'attitude, la mentalité ou le comportement des récep-



teurs. Cette fonctionnalité est éminemment sociale, puisque remplie par des hommes pour d'autres hommes, et la transmission est donc immédiate (en principe, car en fait, il existe malgré tout une convention). Evidemment, même en tenant compte de tous ces paramètres et de quelques autres (force de la tradition opposée au nouveau, position, intérêts sociaux, degré de culture et d'éducation artistique du récepteur, etc.), nous n'arriverons jamais à formaliser entièrement l'influence du spectacle et le degré de réalisation de ses fonctions; néanmoins, nous en obtiendrons une image approximative.

6. La réalisation du spectacle étant obtenue par le concours fonctionnel d'éléments divers dont l'influence, bien que synthétique dans l'intention, se laisse facilement examiner par compartiments, une analyse concrète devra discerner le rôle de chaque composante fonctionnelle dans l'ensemble et aussi en tant que variable indépendante.

7. Un examen réaliste nous oblige à quelques distinctions évidentes: parfois la conscience du spectateur enregistre, constate et même évalue la présence, le rôle, l'influence virtuelle d'une fonction, tout en demeurant inchangée; d'autres fois ces fonctions potentielles deviennent actives, partiellement du moins, et modifient quelque chose dans la conscience et peut-être même dans le comportement du spectateur. Il est très difficile d'enregistrer ces modifications et d'autant plus d'en mesurer l'étendue, mais l'importance de la distinction entre virtualité et fonctionnalité réalisée reste entière. Tout se complique du fait que ces mutations spirituelles se produisent dans un domaine délicat, fragile, soumis à l'influence de facteurs divers et qu'il est difficile d'établir, même au niveau des principes, lequel est intervenu et si son action a été ou non décisive.

### VIII. LES SPECTATEURS

1. Jusque vers la fin du siècle passé et même au début du nôtre, quand se sont développées la psychologie expérimentale, la psychanalyse et la sociologie, les spectateurs ont peu retenu l'attention de la recherche scientifique, celle-ci se bornant à s'occuper de l'artiste, du processus créateur et, le cas échéant, de l'œuvre. Mais certaines méthodes modernes, parmi lesquelles la sémiotique et surtout la théorie de l'information ont mis au premier plan le rôle de l'art en tant que communication: il devenait ainsi nécessaire, pour refermer le circuit ouvert par l'émission, d'étudier la réception. Nous sommes obligés de reconnaître que la phénoménologie ne s'est pas contentée d'examiner l'œuvre en soi et ses différentes strates: elle a accordé une attention particulière à l'expérience esthétique, qui produit des objets esthétiques lorsque l'œuvre vient en contact avec la sensibilité des récepteurs, confirmant par là le rôle décisif du public (l'axiologie néokantienne l'avait attesté en principe dès la fin du siècle passé, en parlant du rôle de la valorisation dans la constitution des valeurs, mais elle s'en était tenue à cette constatation théorique, sans en tirer tout le parti possible).

2. Pendant longtemps, le marxisme, tout en soulignant le rôle déterminant des masses dans l'histoire et dans l'ensemble de la



création matérielle et spirituelle, s'est peu intéressé au processus de réception en général, et de la réception du spectacle en particulier ; on estimait tacitement que ce moment est passif, qu'il s'agit de la simple ingurgitation d'un objet préexistant. Avec le développement d'une sociologie et d'une psychologie fondées sur le matérialisme dialectique et historique, le public, c'est-à-dire l'ensemble des spectateurs, a commencé à faire l'objet d'investigations plus poussées. Néanmoins, tout en reconnaissant le rôle important, voire créateur (par métaphore) de la réception, on en est resté à quelques sondages concrets, effectués par des moyens traditionnels (test, enquête, statistique, interview) en dépit de l'importance de ce paramètre de l'acte artistique en général et de l'acte théâtral tout particulièrement, puisque le public détermine en grande mesure l'ambiance dans laquelle se déroule le spectacle.

3. Ces derniers temps, la démocratisation de l'accès à l'art, donc au spectacle, et le développement des média ont éveillé l'intérêt pour l'opinion du public et pour son rôle dans l'acceptation et la propulsion des valeurs. Il est aujourd'hui plus évident que jamais que le théâtre ne peut exister sans spectateurs, que leur rôle n'est pas simplement passif, qu'ils interviennent jusque dans le processus de création et surtout qu'ils décident de la destinée du spectacle.

4. Les facteurs économiques, tant méprisés naguère, ont pris de l'importance. Un spectacle de prestige ne reste pas à l'affiche s'il n'est pas aussi un succès de public (on pratique encore cette distinction avec une teinte légèrement élitiste). En ce qui concerne le théâtre, il a fallu compléter ces facteurs par l'étude du contexte socio-culturel, car deux redoutables adversaires sont entrés dans l'arène : le cinéma et la télévision. Adversaires, parce que ces nouveau-venus ont rapidement diminué le temps consacré à la lecture, le nombre d'auditeurs dans les salles de concert et ont bien entendu touché aussi le public des théâtres.

5. Nous pensons que le spectacle a toutes les chances de survivre si l'on en appelle à sa spécificité. Parmi ses concurrents, aucun autre art ne se réalise *par* l'homme, tout au plus ils ont recours à lui, ils le suggèrent ou l'évoquent, tandis que le théâtre utilise le matériau humain dans sa substance même. Cela fait qu'il offre aux spectateurs ce qu'il est seul à pouvoir lui procurer, illusion parfaite de la vie, donc — virtuellement — une crédibilité maximale, doublée de la plus grande participation possible à la consommation même de l'acte théâtral. Ces chances, croyons-nous, justifient une attitude optimiste quand à l'avenir du théâtre en tant que type d'activité artistique.

6. Parce qu'elles sollicitent les spectateurs comme participants et aussi comme protagonistes virtuels, parce qu'elles recherchent les formes qui leur permettront de passer de la consommation à la participation et de la réception créatrice à la création, certaines tendances du théâtre contemporain, aussi bien que le mouvement d'amateurs ont une signification importante : elles témoignent de la prise de conscience des servants du temple de Thalie et d'une certaine politique culturelle.



## SOCIOLOGIE ET SÉMIOLOGIE DU THÉÂTRE

7. Enfin, le fait de souligner le rôle important des spectateurs et les processus qui modifient l'attitude du public envers le théâtre, d'essayer même de restaurer, à certains égards, l'aspect cérémoniel de relations sociales qui ont un caractère essentiellement spectaculaire ne doit pas nous cacher certains dangers réels; celui de nous aligner sur le goût incertain d'une bonne partie du public, celui d'établir les valeurs en fonction des recettes et de perdre de vue les valeurs virtuelles de tel ou tel texte dramatique, celui de céder à l'influence d'un moment, d'une circonstance particulière, d'une atmosphère factice. Car si chaque soirée au théâtre est éphémère, sujette à l'instant, le théâtre, lui, a une toute autre durée.

ION PASCADI



## De la dégradation de la tragédie à la farce tragique

Etant donné son caractère hétérogène, le théâtre contemporain est souvent comparé à une jungle ; il se présente, en effet, sous des formes très diversifiées.

C'est ainsi qu'on relève, dans de nombreux pays, la vitalité de la dramaturgie de facture traditionnelle comme celle pratiquée jadis par García Lorca, Montherlant et Sean O'Cassey, alors que d'autres auteurs dramatiques préfèrent les risques féconds, les expériences littéraires les plus inattendues.

La quête fébrile de la nouveauté, tout comme le non-conformisme des plus bruyants de ces auteurs laissent entrevoir un phénomène beaucoup plus général, à savoir la disparition de courants littéraires auxquels nous étions depuis longtemps accoutumés, courants tout droit sortis de l'évolution du théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle et de l'hégémonie de certains grands noms de la littérature.

Dernier en date de ces grands courants, l'existentialisme s'est illustré de façon notable dans le roman, au théâtre, dans la musique et le cinéma. Après cette tentative d'un courant philosophique contemporain de prendre d'assaut la littérature, on assiste aujourd'hui à un phénomène, très significatif, de désintégration de certains hommes de lettres se réclamant de systèmes esthétiques accapareurs et à la mise en œuvre d'expériences individuelles que l'on considère des signes caractéristiques de l'effervescence de notre époque.

Dans les dernières décennies de notre siècle toute une série de noms nouveaux ont donc fait leur apparition dans la dramaturgie : Eugen Ionesco, Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett, Max Frisch, pour n'en citer que quelques-uns, auteurs jouissant partout aujourd'hui d'une large notoriété.

Qu'on ait monté avec beaucoup de tapage, parfois aussi avec quelque réticence, des pièces comme *la Cantatrice chauve*, *En attendant Godot*, *la Visite de la vieille dame*, *le Balcon*, a fait dire à la critique littéraire et à certains auteurs dramatiques aussi qu'on était en présence d'un *antithéâtre*, d'une *antitragédie*, d'un *antidrame*. Un peu plus tard, on a même mis en circulation la notion d'*antiroman*. Envisagé globalement, ce phénomène, qui est caractéristique à notre époque, se verra qualifié d'« *alittérature* » par un écrivain connu. En effet, une étude approfondie de ces formules littéraires opposées à la tradition permet de déceler un esprit non-conformiste plus général, l'« *alittérature* » dans son ensemble, tout comme l'*antithéâtre*, étant en dernière instance une réaction contemporaine à certaines modalités artistiques considérées périmées.



Quiconque étudie ces réactions à l'égard du phénomène littéraire classique et les aspects caractéristiques qu'elles ont revêtus au théâtre se rend évidemment compte que le seul point commun rattachant des écrivains comme Ionesco, Beckett, Pinter, Arrabal, Albee, Dürrenmatt et Frisch, c'est tout simplement une certaine réaction contre la tradition, réaction pouvant, il est vrai, se manifester dans des sens très différents.

Toujours à ce propos, on notera également, ces dernières années, la parution de nombreuses synthèses sur *le théâtre absurde*, *le théâtre expérimental*, *le théâtre d'avant-garde*, *le théâtre épique*, etc. En fait, toutes ces démarches esthétiques rassemblent sous la même houlette des écrivains fort différents, mais qui ont toutefois une plate-forme commune, une *réaction anticlassique*, un *esprit anti-illusionniste* et un *besoin d'innover* et ce, afin de dégager le côté spécifique de la condition humaine de notre époque.

Dans cette jungle qu'est le théâtre contemporain assoiffé de renouveau, deux directions fondamentales se sont clairement dessinées, celle du *théâtre épique* et celle du *théâtre absurde*. Il va de soi que ce clivage ne saurait cacher les différences très profondes séparant les écrivains qui se réclament ouvertement de telle ou telle appartenance ou que les historiens de la littérature considèrent comme tels. C'est ainsi qu'entre Brecht, qu'on estime le plus brillant représentant du théâtre épique, et Th. Wilder ou Hochhuth nous relevons des différences capitales. Même situation avec des tenants de l'absurde, comme Ionesco, Beckett, Albee et Pinter, chez qui les différences de structure sont si grandes qu'on ne peut leur trouver que de très vagues points communs.

En dépit de son caractère hétéroclite, la dramaturgie occidentale contemporaine révèle pourtant certaines zones interférentielles en ce qui concerne l'intentionnalité, ainsi qu'un certain espace commun aux écrivains, d'où une vision spécifique de *la condition humaine*, étayée par des moyens artistiques visant aussi à révolutionner les modes d'expression du théâtre contemporain.

Ce qui nous paraît éloquent à cet égard c'est que, sans être entièrement éludés, certains problèmes sociaux et éthiques de notre temps se trouvent assujettis, dans le théâtre contemporain, à un concept plus large, celui d'*existence*, en tant qu'espace de manifestation ou d'anéantissement de l'homme envisagé dans une posture spécifique, plus précisément à certains moments paroxystiques de son existence affective, résultant de l'incapacité où il se trouve de se replier sur lui-même ou de transgresser certains événements catastrophiques.

Dans ce qu'il a de plus caractéristique, le théâtre occidental, qui était un *théâtre de la société*, s'est donc métamorphosé en un *théâtre de l'existence*.

Soumis à un sévère processus de schématisation, le comportement humain de l'individu confronté à des *événements-limites* n'est défini que par les aspects mettant en relief *la condition humaine*. Arrachés à leurs structures sociales, par définition très diverses, les êtres humains se trouvent intégrés à une existence humaine relevant de la même destinée ontologique. Placé dans un espace existentiel-



limite, sur un axe ontologique à valeur d'exemple, le personnage de ce *théâtre de l'existence* devient par conséquent un *homme universel*, dont Unamuno disait, dans *le Sentiment tragique de la vie* qu'il n'est pas déterminé par l'espace ou le temps, qu'il est sans sexe et sans patrie. Eh bien, on retrouve le même point de vue dans la polémique de Ionesco à l'adresse de Kenneth Tynan, lorsque l'auteur des *Chaises* affirme que la société humaine authentique doit avoir « des angoisses communes, des désirs et des nostalgies secrètes », qu'on rencontre chez tous les hommes et à toutes les époques. Par le biais de cette vision de l'homme universel, dévoré d'angoisses éternelles, l'écrivain français en arrive à considérer le destin ontologique un destin historique. « Aucune époque, affirme-t-il, ne peut abolir la tristesse humaine, aucune société ne peut nous libérer de la douleur de vivre, de la peur de mourir, de notre soif d'absolu »<sup>1</sup>.

Partant de cette équivalence de la destinée sociale, historiquement déterminée, et de la destinée ontologique, Eugen Ionesco en arrive à une conclusion qu'on retrouve aussi bien chez les existentialistes français que chez d'autres auteurs dramatiques occidentaux, à savoir que « c'est la condition humaine qui gouverne la condition sociale, non le contraire. »<sup>2</sup> En fait, ce n'est pas là un point de vue isolé. Préoccupés qu'ils sont de la condition humaine dans son ensemble *extra-social*, nombre de dramaturges contemporains envisagent l'être humain dans la perspective de la mort, toile de fond qui singularise l'individu, inséré dans un univers, tantôt labyrinthe, tantôt jungle.

Aliéné, arraché à sa propre existence, confronté à la mort, événement-destin, il est normal que le personnage de ce théâtre des profondes angoisses humaines se situe en un point où fusionnent le tragique et le comique.

Tragique de par le signe ontologique sous lequel il est placé, comique et grotesque de par l'inutilité de la traversée d'un univers régi par des lois absurdes, le *non-héros* du monde contemporain ne pouvait plus répondre aux recettes de la tragédie pure ou de la comédie pure. Il a donc fallu revitaliser *la comédie tragique* ou *farce absurde*, selon la terminologie de plus en plus à la mode aujourd'hui. C'est un phénomène artistique, déjà signalé auparavant, dans les époques de profondes crises des valeurs ou lorsqu'il y a eu changements, évolution sur le plan social et moral.

Autrement dit, *la comédie tragique* ou *farce absurde* ne saurait être considérée une formule esthétique de laboratoire, adoptée par des écrivains isolés. Au contraire, cette formule, cultivée par Brecht dans *Homme pour homme* ou *Sainte Jeanne des abattoirs*, mais qu'on retrouve également chez un écrivain qui s'est violemment opposé à Brecht, Eugen Ionesco, considéré le représentant le plus complexe du théâtre absurde, est la principale démarche artistique empruntée par les auteurs dramatiques contemporains pour exprimer *la condition humaine*.

Cette subtile osmose du tragique et du comique, qui a donné naissance à une formule théâtrale d'une vigueur artistique très dyna-

<sup>1</sup> E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 73.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 73.



mique, a retenu entre autres, l'attention de Cl. Perruchot, qui, dans la *Revue d'esthétique* écrit qu'il est symptomatique que tous les auteurs dramatiques contemporains s'orientent vers cette formule par le biais de l'ambiguïté et que le public ne réclame et ne tolère que les pièces se situant à la limite de la tragédie et de la comédie.<sup>1</sup>

Si on la rapporte de façon étroite à l'esthétique et à la comédie classique, la *farce tragique*, qui semble combiner des éléments antithétiques, peut paraître une formule littéraire hybride et aberrante. En réalité, à notre époque d'interférences des genres littéraires, une fusion de certaines catégories esthétiques s'avère tout à fait naturelle, parfaitement justifiée. Dans un pareil contexte, il nous faut préciser que la fusion du comique et du tragique se produit à une époque de dégradation de la tragédie, alors que le tragique quotidien et ses multiples implications ont cessé d'être une source du théâtre tragique. C'est là une des raisons pour laquelle, dans les pays de longue tradition culturelle, nous assistons présentement à la mort de la tragédie, mort pouvant revêtir, cela va sans dire, les aspects les plus divers. Alors que certains essayistes de la taille de Bertrand d'Astorg<sup>2</sup> parlent de l'effroi que suscite l'univers concentrationnaire, de l'angoisse que fait planer la torture, la tragédie paraît se réfugier dans des mythes, dans des paraboles contre la guerre et des drames de l'intelligence défaillante, comme on en trouve chez certains auteurs existentialistes. Il est aisé de constater qu'il y a eu, dans les trois dernières décennies, retour aux mythes immémoriaux et que les auteurs dramatiques ont voulu y trouver des symboles de la condition humaine de notre époque. Envisagés sous cet angle, les mythes ont perdu la majeure partie de leur signification primitive; ils se sont transformés en allégories du monde moderne. Doivent être insérées dans cette catégorie des pièces comme *les Mouches* de Sartre, *Alceste* de Th. Wilder, *Caligula* de Camus, *l'Alouette* d'Anouilh, *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht, *Hercule et les écuries d'Augias* de Dürrenmatt, etc. Réfugié dans le mythe, débarrassé de son sens primitif, le tragique mythologique acquiert souvent à notre époque des implications parodiques et perd, c'est évident, sa fonctionnalité classique. Bien qu'elle ne manque pas d'événements tragiques et qu'elle soit capable d'en avoir conscience, notre époque n'a pu engendrer de grandes tragédies littéraires car on considère qu'elle est orientée vers la dérision et non pas vers une vision tragique de la condition humaine. Ce phénomène, qui s'est généralisé dans la plupart des pays de vieilles traditions littéraires, a fait l'objet d'investigations érudites mais souvent contradictoires.

George Steiner, par exemple, à partir d'une certaine légende ayant des implications paraboliques pour notre époque, constate et explique, avec quelque timidité il est vrai, ce qu'il appelle à juste titre la mort de la tragédie: « Le rapport de cette légende avec notre thème est, je crois, celui-ci: Dieu était fatigué de la cruauté de l'homme. Peut-être

<sup>1</sup> Cl. Perruchot, *Le théâtre de l'ambiguïté*, *Revue d'esthétique*, vol. 3, fasc. 3 et 4, juillet-décembre 1950, p. 424.

<sup>2</sup> B. d'Astorg, *Aspects de la littérature européenne depuis 1945*, Editions du Seuil, Paris, 1952, pp. 16-17.



n'était-il pas capable de la réfréner et ne pouvait-il plus reconnaître SON image dans le miroir de la création. Il a laissé le monde livré à sa cruauté et il habite maintenant dans un autre coin de l'univers, si bien que ses messagers ne peuvent même pas nous atteindre. Je supposerais que c'est au XVII<sup>e</sup> siècle qu'il s'en est allé, en ce temps qui a été constamment la ligne de partage dans notre étude. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Laplace proclama que Dieu était une hypothèse dont l'esprit rationnel n'avait plus besoin. Dieu prit au mot le grand mathématicien. Mais la tragédie est cette forme d'art qui exige l'intolérable fardeau de la présence de Dieu. Elle est morte à présent parce que son ombre ne tombe plus sur nous comme elle tombait sur Agamemnon sur Macbeth ou sur Athalie. »<sup>1</sup>

Autrement dit, Steiner explique la disparition du tragique par la mort de la divinité, cette mort que Nietzsche également avait solennellement annoncée à son époque. Unilateral donc, le concept de tragédie adopté par Steiner ne peut fournir qu'une explication partielle à un phénomène par définition beaucoup plus complexe. En effet, Steiner n'explique pas la dégradation de la tragédie, il ne montre pas pourquoi la destinée surnaturelle se trouve remplacée par une destinée sociale qui finit souvent par être confondue à la destinée ontologique.

Toutefois, même si son explication est unilatérale, nous estimons que le phénomène envisagé, lui, est bien réel et qu'il préoccupe aussi les auteurs. Quant à Fr. Dürrenmatt, familiarisé qu'il était avec la phénoménologie — ce qui ne l'empêchait pas de s'en gausser parfois — éduqué qu'il était dans l'esprit de la théologie protestante, il démontre aussi le côté périmé de la tragédie de facture aristotélicienne en invoquant le rapport individu-société contemporaine qui, étant donné son spécifique, ne saurait plus être source de tragédie.

Lors du deux centième anniversaire de la naissance de Schiller, Fr. Dürrenmatt soulignait justement que dans une société où *l'ordre universel ne règne plus, où la partie ne s'intègre plus à la totalité, l'individu à la collectivité, et l'homme à l'humanité*, l'être isolé ne saurait améliorer le monde.

Privé de toute initiative, obligé de vivre dans une société régie par des lois qui l'enchaînent, l'homme perd son côté héroïque; le mécanisme social en fait une cellule sans importance et, par conséquent, il est absout de toute responsabilité.

Dans *Problèmes du théâtre* (1955), l'auteur précise que « la tragédie implique l'erreur, une juste appréciation, l'idée de nécessité, de responsabilité... ». Mais dans un monde chaotique il n'y a plus de coupables, plus de responsables. Personne n'y peut rien et personne n'a désiré ce qui arrive. En vérité, tout se déroule sans qu'il y ait intervention individuelle... Nous sommes tous collectivement coupables, collectivement enfermés dans les fautes de nos parents et de nos ancêtres... ». Nous ne sommes plus sensibles, ajoute l'auteur, qu'à la comédie. »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> G. Steiner, *La mort de la tragédie*. Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 253.

<sup>2</sup> Fr. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, p. 47.



Dans un monde que l'écrivain considère une prison de la race blanche, où règnent l'a-spatialité, la non-essentialité et l'absence de signification, le théâtre tragique en arrive à perdre les sources qui depuis toujours ont été les siennes, puisque la position de l'individu dans ce Léviathan écrasant qu'est la société se trouve complètement modifiée. Toute initiative majeure lui étant interdite, l'homme se métamorphose en non-héros, en être à la périphérie d'un monde absurde, témoin impassible de la désagrégation historique.

Etant donné les attitudes et les concepts de la sphère où se déroule son existence, l'individu appartenant à un tel Léviathan se révèle source de comédie; et l'écrivain de considérer que l'art de la comédie (et sa métamorphose spécifique) est le seul où « se manifeste la liberté de l'homme ». Mais ce penchant de l'écrivain suisse pour la comédie ne se transforme jamais en plaidoyer pour cette forme innocente de théâtre qu'est la comédie de mœurs du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans un monde vivant sous la menace de la bombe atomique, dans un monde écrasé par le rapport absurde existant entre l'individu et une totalité accablante, l'écrivain opte délibérément pour un « théâtre de l'espérance absurde, de l'espérance injustifiable, de l'invincible espérance... ». Cela étant, il n'y a qu'une certaine comédie tragique, grotesque, qui puisse préciser par l'intermédiaire du *paradoxe* la place de l'individu dans l'univers.

Finalement, l'écrivain suisse considère qu'un tel théâtre, présentant des situations et une vision du monde où ne manque pas une certaine violence, peut avoir une finalité sociale. « Les poètes, écrit-il, ne sauraient émouvoir les tyrans de ce monde. Leurs chants de tristesse les font bâiller d'ennui. Les héros de leurs œuvres sont pris tout bonnement pour des imbéciles. Enfin, pour ce qui est des poésies religieuses, elles endorment tout simplement les tyrans. Il n'y a qu'une chose qu'ils appréhendent, c'est la raillerie. »

Si Fr. Dürrenmatt plaide pour un théâtre de la violence, capable de surprendre le rapport existant entre l'individu et la société transformée en Léviathan, Eugen Ionesco, lui, se réclame d'un théâtre anti-illusion, inspiré de la mythologie quotidienne, des états oniriques, des profondes angoisses, celle de la mort par exemple. Supprimant toute barrière entre ce qui est réel et ce qui est irréel, Eugen Ionesco annule la traditionnelle distinction opposant diverses catégories esthétiques, diverses formes de représentation de la réalité. C'est la raison pour laquelle il donne le nom de *comédies tragiques*, de *tragédies comiques* à certaines de ses pièces et de *psychodrames* ou *farces tragiques* aux autres.

Si Eugen Ionesco a un penchant pour la *farce tragique*, c'est qu'il la considère le moyen le plus adéquat d'exprimer les angoisses d'une humanité dégradée. Par son côté démonstratif, la force tragique illustre d'ordinaire certains trajets existentiels, étayés par la présence de personnages appartenant à la périphérie de la société, en quête de valeurs dégradées dans un univers dégradé.

Pour y parvenir, Eugen Ionesco estime que le théâtre doit être rejeté « ... au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles



encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. » Pour ce faire, l'auteur demande de « pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence: violemment comique, violemment dramatique »<sup>1</sup>. Ces prises de position, adoptées par des écrivains différents quant à leur formation, ne font que renforcer l'idée selon laquelle la farce tragique peut capter l'attention d'auteurs dramatiques formant un ensemble très hétérogène en ce qui concerne les motifs littéraires, mais plaçant tous l'homme sous le même signe absurde. Que ce soit Béranger, le personnage d'Eugen Ionesco ou bien Hamm et Clov dans *Fin de partie* de S. Beckett ou encore Romulus le Grand dans la pièce du même nom de Fr. Dürrenmatt, tous ces personnages sont, en fait, des non-héros appartenant au même univers absurde, même si la structure de la farce tragique diffère sensiblement d'un auteur à l'autre. Alfred Jarry, par exemple, emploie les ficelles de la farce énorme dans *Ubu Roi*, alors que Fr. Dürrenmatt, dans *Franck V*, tire parti des formes caractéristiques du théâtre épique, alors qu'Eugen Ionesco procède à la désarticulation du langage et à la désintégration de la réalité comme dans *la Cantatrice chauve* et que Samuel Beckett, enfin, dans *En attendant Godot*, insère les images dans un temps et un espace circulaires. Pourtant, quelle que soit l'option choisie, la farce tragique laisse un large espace de manœuvre à l'initiative de l'écrivain, à sa créativité.

Faisant siens de nombreux éléments tirés de la comédie classique, la farce tragique, sous des formes très variées, propose une vision du monde totalement différente de celle du théâtre classique. En effet, dans les farces classiques, celles de Molière, de Beaumarchais, de Goldoni ou de Caragiale, le comique résulte de l'antinomie entre l'essence et l'apparence. La leçon, la morale qui se dégage des farces pures, ainsi que de certaines comédies provient souvent d'une ingénieuse utilisation d'un motif, comme celui du trompeur trompé par exemple, motif auquel il convient d'ajouter, dans la comédie classique, une certaine *symétrie antinomique* des personnages comme Alceste-Philinte, Harpagon-Chrysale, etc. En fait, le comique de facture classique, avec toutes ses ficelles, comme le quiproquo, l'accumulation, l'inversion des symétries, les fausses identités, etc. ne concerne que certains aspects accidentels de l'existence.

Le comique traditionnel ne devient jamais purement tragique ou nihiliste et ce pour la bonne raison qu'aux siècles passés la comédie partait de l'idée que l'homme peut être amélioré, que les vices faisant l'objet de la satire ne sont, en fait, que des cas isolés, des écarts par rapport à la norme habituelle et non pas des signes de la condition humaine. C'est pourquoi, depuis le mime antique jusqu'à la *Comedia dell'arte*, jusqu'à la comédie du XVII<sup>e</sup> siècle et à celle de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on s'est proposé, en tout premier lieu, d'amuser et d'instruire.

Une première rupture importante s'est produite dans la conception du comique avec le théâtre élisabéthain, lorsque la comédie

<sup>1</sup> E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, pp. 59—60.



tragique a connu sa première période d'effervescence profonde, lorsque toutes les valeurs humaines, tous les actes consacrés par l'histoire, tous les événements considérés les plus importants, se sont trouvés remis en cause. La pièce de Shakespeare, *Troilus et Cressida* en est un bel exemple. Jamais, avant l'apparition de ce titan du septentrion, le motif du *monde renversé* n'avait servi de prétexte à une telle démythification littéraire de la réalité. Shakespeare fait du vil bouffon Thersite un négateur, dont la polémique détruit toute une mythologie et implicitement la permanence d'une certaine échelle des valeurs. Quelques répliques suffisent pour mettre en lumière la nouvelle vision du monde que donne Shakespeare :

- Thersite: Agamemnon est un imbécile; Achille est un imbécile  
Thersite est un imbécile; et, comme je l'ai déjà dit,  
Patrocle est un imbécile.
- Achille: Explique tes déductions, allons!
- Thersite: Agamemnon est un imbécile de prétendre commander  
Achille; Achille est un imbécile de se laisser commander  
par Agamemnon; Thersite est un imbécile de servir  
un pareil imbécile; et Patrocle est un imbécile indis-  
cutablement.<sup>1</sup>

Si nous avons choisi cet exemple, c'est parce que nous pensons, en tout premier lieu, qu'à toutes les époques où la comédie n'a pas été conçue en tant que « mimesis », on a redécouvert le théâtre élisabéthain, c'est-à-dire précisément le théâtre d'une époque où la fusion du tragique et du comique a imposé pour la première fois et de façon indiscutable la notion de comédie tragique. De Jarry, Th. Wilder et Brecht à Dürrenmatt, Frisch et Beckett, la comédie tragique élisabéthaine a constitué un modèle de création anticonformiste.

Si nous comparons, même de façon superficielle, le théâtre comique de facture classique, d'une part, et, d'autre part, la comédie tragique des siècles passés et la farce absurde contemporaine, nous observons des différences essentielles portant tout autant sur la source du conflit et son dénouement que sur la typologie des personnages. D'Aristophane, Plaute et Térence à Molière, pour ne citer que quelques noms dans la longue lignée des auteurs dramatiques, la source du comique réside dans certaines antinomies entre des vices à caractère universel et les apparences. L'avarice, la vantardise, la bêtise, la grossièreté, l'égoïsme, l'hypocondrie, la maladresse sont ainsi des sources du conflit comique et les personnages respectifs constituent de véritables archétypes humains de ces défauts.

En général, le conflit d'une comédie classique se déroule sur un plan domestique, même si ses implications s'avèrent beaucoup plus complexes. S'il s'agit d'un conflit sentimental, celui-ci est provoqué par une rivalité opposant père et fils; d'ordinaire, les amoureux sont aidés par un valet débrouillard. Mais, quelle que soit la nature du conflit, il se termine toujours, aussi bien dans la comédie que dans

<sup>1</sup> Shakespeare, *Troilus et Cressida*, traduction de René Lalou, J. M. Dent et fils Editeurs, Paris, 1924, p. 93.



la farce classique, par un *happy-end*, par la fameuse scène de la réconciliation, selon des conventions qui ne diffèrent pratiquement pas d'un auteur à l'autre.

Partant d'un pamphlet apparenté à la *Poétique* d'Aristote, *Tractatus Coislinianus*, Northrop Frye distingue trois types de comique dans son *Anatomie de la critique*: *alazôn*, *eirôn*, *bōmolochos*, auxquels il ajoute une nouvelle catégorie. *agroikos*, types qui caractérisent la comédie classique.

Selon Frye, c'est le père qui est le personnage central de la catégorie *alazôn*. Nous retrouvons ce *senex iratus* aussi bien chez Lope de Vega que chez Molière ou Goldoni. La deuxième catégorie (*eirôn*) comprend les jeunes amoureux, secondés par des valets intelligents et débrouillards. Il va sans dire que le conflit fondamental oppose *alazôn* et *eirôn*. Dans la troisième catégorie *bōmolochos* nous avons les bouffons de toutes espèces, alors que les grossiers, les maladroits, les sots appartiennent à la dernière catégorie, *agroikos*.

Étant donné cette structure typologique réutilisable à l'infini, le conflit est tel, dans les comédies classiques, que la sympathie du public est réservée à certains personnages dont les attitudes correspondent à son besoin de justice élémentaire. Et puis, il est clair aussi qu'une telle structure permet de donner au spectateur un sentiment de supériorité en face de personnages ridiculisés.

Si nous comparons cette structure typologique à celle de la farce tragique contemporaine nous relevons dans les deux cas une certaine fréquence périodique du *senex iratus* et du valet (*eirôn*) bien que ce dernier se trouve dans une posture tout à fait différente par rapport à la dramaturgie anti-aristotélicienne.<sup>1</sup>

D'autre part, étant donné que la farce tragique s'est transformée en un *théâtre de l'existence*, il va de soi que ses sources de conflit résident dans le rapport être humain-existence ou bien dans le rapport individu-système, en tant que destin social. C'est pour cette raison que les conflits de nature érotique n'ont qu'un caractère sporadique et que, s'il y a conflit de ce genre, ce n'est qu'un prétexte pour faire apparaître d'autres rapports existentiels beaucoup plus profonds.

Toujours en ce qui concerne la structure typologique des personnages de la comédie classique et de la farce tragique contemporaine, on notera qu'une simplification archétypale peut faire apparaître certaines similitudes extérieures. En effet, alors que l'archétype classique était défini par une caractéristique générale telle que l'avarice, la préciosité, l'hypocrisie, l'archétype de la farce absurde n'exprime, au contraire, qu'une attitude existentielle, la crainte de la mort par exemple, le sentiment de l'aliénation, l'horreur du vide ontologique, etc.

Suivant un trajet existentiel à finalité mystérieuse, le personnage-archétype de la farce absurde contemporaine est rarement sauvé par un *happy-end*. Lorsque cela se produit toutefois, l'épilogue respectif a d'évidentes implications parodiques, comme dans *l'Opéra de quat'sous* de Brecht. A de très rares exceptions, la farce absurde contemporaine a donc un final violent, apparemment de nature tra-

<sup>1</sup> N. Frye, *Analyse der Literaturkritik*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1964, pp. 44-45.



gique. Néanmoins, étant donné les dimensions extérieures des personnages, leur mort ne saurait avoir de signification tragique; elle n'est plus, comme aurait pu le dire Heidegger, qu'un décès sans résonance. C'est pourquoi la farce tragique contemporaine et la comédie classique ont des finalités différentes. Alors que l'art comique traditionnel est moralisateur, alors qu'il fait, en quelque sorte, le procès d'une société afin de l'améliorer, la farce tragique, au contraire, n'est qu'anti-illusionniste; elle se propose de confronter, sous cet angle, l'individu à la condition humaine.

Mélange de comique et de tragique, la farce tragique contemporaine tend à devenir, de par sa fonctionnalité, anti-illusionniste, une œuvre transgressant les apparences trompeuses, les convenances fossilisées, d'où le besoin d'explorer les ressorts ultimes du mécanisme social où l'individu se trouve inséré et les effets de ce mécanisme en soulignant certaines anxiétés, certains cauchemars que l'individu en état de somnolence se trouve incapable de détecter.

La farce absurde contemporaine donne une importance considérable tantôt aux éléments satiriques et anti-illusionnistes, tantôt à une vision nihiliste et aux aspects grotesques. Ce faisant, elle donne au rire également une autre signification que dans les comédies classiques.

Considéré d'abord une énigme, une marque spécifiquement humaine, le rire a été étudié au cours du temps sous tous les angles possibles. Alors que certaines démarches l'envisagent au point de vue physiologique et somatique, d'autres, en revanche, y voient des significations psychologiques, sociologiques, esthétiques, philosophiques, religieuses et même politiques. A noter aussi, au fil du temps, les opinions de certains grands penseurs, comme Pascal, qui pensait que le rire devait être banni de certains thèmes, ou bien Hobbes pour qui le rire était « l'une des figures du mal ». En revanche, on assiste souvent à notre époque à une libéralisation excessive du rire, qui ne connaît plus de zones interdites.<sup>1</sup>

Les rapports existant entre le rire, le comique quotidien et le comique littéraire ont fait de même l'objet de certaines recherches sociologiques portant notamment sur les formes privilégiées de perception du comique en fonction du milieu social et du niveau intellectuel. On a pu, de la sorte, mesurer l'impact de divers genres comiques en milieu rigide, religieux, parmi les enseignants aussi; on a constaté que les jeunes avaient une prédilection pour certaines formes de comique et les personnes plus âgées pour d'autres.

Il s'agit là de toute évidence d'un problème très complexe. Les nombreuses études qui lui sont consacrées nous permettent de faire une première observation que nous considérons essentielle, observation portant sur la démarcation du rire et du comique, à savoir qu'il ne peut y avoir une entière équivalence entre ces deux notions que dans certains contextes.

Cela fait déjà bien longtemps, Hegel remarquait qu'une très bonne disposition, une certitude de dépasser ses propres contradictions et

<sup>1</sup> Voir enregistrement et commentaire des opinions sur le rire dans L. Fabre *Le rire et les rieurs*, Paris, 1929.



de ne pas se confiner dans l'amertume et la tristesse relèvent en général de la nature du comique, telle qu'on la concevait à cette époque, évidemment.

Toujours à ce propos, Hegel soulignait que le rire peut être l'expression de la sagesse satisfaite de soi-même, mais il précisait aussi qu'il existe un rire de l'ironie, un rire du désespoir, etc.

Autrement dit, selon le penseur allemand, il n'y a pas d'équivalence totale entre le comique et le rire. Il existe un rire relaxant, qui trahit — comme le disait Hobbes — un sentiment de supériorité du moi récepteur à l'égard du comique résultant de *l'écart par rapport à la norme* ou encore, dans la terminologie hégélienne, un rire résultant du fait que pour un individu quelconque, *le substantiel est devenu illusion*. Mais, on sait aussi qu'il existe certaines formes de rire révélant un sentiment d'insécurité personnelle, la crainte, l'effroi. Il va de soi qu'il ne saurait y avoir, dans ce cas, équivalence entre le comique et le rire.

Ceci étant souligné, il nous est facile de constater que le rire relaxant que provoque un écart par rapport à la norme, correspond à la comédie classique. A propos du rire spécifique que provoque une pièce de Molière, de Beaumarchais ou de Goldoni, le célèbre sociologue français de la littérature, Escarpit, parlait d'un rire en deux temps.

Le premier temps résulte d'un léger déséquilibre du moi récepteur confronté à certaines incongruences; au second temps, l'équilibre se rétablit, étant donné que le spectateur est convaincu du caractère exceptionnel de l'incongruence constatée. Confronté à l'écart, il éprouve une brève inquiétude; après quoi un sentiment de supériorité à l'égard d'un phénomène isolé ridiculisé déclenche un rire reposant, empreint de bonne humeur.

Au contraire, en voyant une farce de Ionesco, de Beckett ou de Pinter, il nous est impossible de rire de la même façon, de rire aussi gaiement. Les personnages des *Chaises*, du *Roi se meurt*, du *Jardin zoologique*, de *la Visite de la vieille dame*, ne peuvent plus être considérés uniquement des *écarts par rapport à la norme* ou, comme disait Hegel, des types comiques dans lesquels nous découvrons que *le substantiel est devenu illusion*.

Dans la farce absurde, les personnages comiques ne relèvent plus de l'antithèse entre l'apparence et l'essence. Ce sont maintenant des symboles de la condition humaine, des archétypes transparents qui détruisent toute illusion, des équivalences du trajet existentiel de tout spectateur. Ce faisant, la distanciation du spectateur — lorsqu'il éprouve un sentiment de supériorité à l'égard des personnages n'est plus guère possible. Autrement dit, le deuxième temps du rire, le rire relaxant qui équilibre et suscite la gaieté, ne peut plus se produire lui non plus. Nous sommes donc en présence d'un autre type de rire, dont parlait Hegel, d'un rire crispé, de désespoir, d'un rire inquiet et nerveux.

Si l'esthéticien allemand estime, à juste titre, qu'il y a incompatibilité entre le comique classique et le rire tragique, en revanche, la farce tragique contemporaine annule cette antinomie puisque la substance spécifique au comique tragique ou au comique grotesque



qui provoque cette antinomie est tout à fait capable de produire le rire nerveux, angoissant, qui la caractérise. En d'autres termes, alors que le rire empreint de bonne humeur était provoqué par des défauts passagers, caractérisant des êtres humains par définition améliorables, le rire convulsif contemporain se trouve déclenché par des angoisses éternelles et la farce absurde a justement pour objet de faire prendre conscience à l'homme de ses conditions d'existence. Par le biais des angoisses fondamentales de l'être humain, la peur de la mort, l'horreur du vide existentiel, la dégradation des moyens de communication, la comédie tragique stylise en quelque sorte la réalité afin que le milieu ambiant et les personnages archétypaux puissent suggérer cet univers dégradé, faire sentir, comme le dit M. Blanchot, que l'homme est un animal malade.

Il est évident que cette stylisation de la réalité et du personnage archétypal se produit aussi bien dans la comédie classique que dans la farce absurde contemporaine. L'écrivain procède à une réduction, à une contraction du milieu ambiant et de l'être humain afin de retenir uniquement les traits caractéristiques d'une certaine vision du monde. Toutefois, cette simplification de la réalité visant à illustrer un concept a d'autres coordonnées dans le théâtre contemporain que dans le texte classique. C'est la raison pour laquelle nous estimons que la présence de l'archétype dans la farce absurde n'est pas un retour au classicisme comme le pense Philippe Senart, mais tout simplement un procédé de stylisation de la réalité relevant des conventions du théâtre.

La réduction de l'univers par simplification, tout comme la stylisation du personnage archétypal, transformé en symbole de la *condition humaine*, nous poussent à croire que la farce tragique contemporaine ne repose plus sur le concept d'*art-mimesis*, mais plutôt d'art produit de la fantaisie, ce qui implique une reconstruction de la réalité extérieure selon une certaine vision intérieure anticipatrice. Un tel théâtre anti-aristotélicien, intégrant, — à notre avis — aussi bien la comédie tragique type *Biedermann et les incendiaires*, de M. Frisch, que la farce absurde type *Rhinocéros*, de E. Ionesco, ou *Anniversaires*, de Pinter, est considéré par René Hocke un *théâtre maniériste*, impliquant une certaine réaction de la fantaisie en face d'une vision rationnelle de la réalité. Le chercheur allemand considère donc la *littérature maniériste* une représentation — spécifique à chaque — époque du concept d'art antimimesis. La comédie tragique et la farce absurde illustrent, c'est évident, le concept de *théâtre maniériste*.

Il est vrai que notre objectif se limite à l'évolution de la farce tragique dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, mais si nous considérons que c'est à ce type de théâtre qu'on doit les plus notables réalisations du genre, alors un retour aux sources et aux causes du *théâtre maniériste* des époques antérieures s'avère tout à fait justifié si l'on veut mettre à nu les aspects caractéristiques qu'il revêt à notre époque. Il est symptomatique qu'un chercheur aussi rigoureux que E.R. Curtius donne une acception très large à la notion de *maniérisme*, acception englobant « toutes les tendances littéraires qui



s'opposent au classicisme ».<sup>1</sup> Autrement dit, le maniérisme s'avère « un phénomène complémentaire au classicisme de toutes les époques »<sup>2</sup>.

E.R. Curtius évite manifestement de définir le maniérisme. Lorsqu'il veut dégager certains de ses éléments constitutifs, il précise seulement que « le maniériste ne dit pas les choses d'une façon normale, mais anormale. Il veut provoquer une surprise, étonner pour aveugler. Alors qu'il n'existe qu'une seule voie pour dire les choses normalement (naturellement), il existe mille et une façons de les dire d'une façon qui ne soit pas naturelle »<sup>3</sup>.

C'est ainsi que le célèbre historien allemand a essayé de délimiter la sphère du maniérisme et de mettre en relief ses caractéristiques, c'est-à-dire ce qui donne à sa poétique sa note spécifique. C'est de cette acception de la notion de maniérisme et d'art maniériste qu'est parti G.R. Hocke également, lorsqu'il a englobé la comédie tragique et la farce absurde dans le théâtre maniériste, tout en précisant que « l'absurde est né en Europe à l'époque de Shakespeare »<sup>4</sup>.

En effet, de nombreux spécialistes soulignent que l'art poétique de Shakespeare et d'autres auteurs dramatiques élisabéthains se retrouve sinon en totalité du moins dans certains procédés employés dans les farces tragiques contemporaines. M. Luthi, par exemple, estime que dans certaines pièces, comme *Titus Andronicus*, Shakespeare montre sa préférence pour des procédés impliquant de fortes sensations, des changements rapides, des retours en arrière. Il relève aussi le mélange des caractères, les scènes dissonantes, le réalisme cru et la stylisation la plus grossière, la lucidité et les états hallucinatoires, la fantaisie exubérante et le monde-mécanisme, l'individu authentique et son masque social. Tous ces procédés, dont le rendement varie d'un auteur à l'autre, sont aisément repérables dans certaines comédies tragiques de Brecht, Dürrenmatt et Frisch, ainsi que dans les farces absurdes de Ionesco, Pinter, Albee et autres auteurs.

Il est évident que pour étudier la filiation de la farce tragique contemporaine on ne saurait se borner à y relever certains procédés artistiques employés à d'autres époques dans la comédie tragique.

Alors que nous assistons aujourd'hui à une dégradation très caractéristique de la tragédie de facture aritotélicienne, Gustav René Hocke s'efforce de dégager les racines de la comédie tragique, racines supposant une vision du monde différente de celle de la tragédie. Alors que E.R. Curtius considère le maniérisme une réaction contre l'art classique et néo-classique, G.R. Hocke aboutit à une conclusion encore plus surprenante, à savoir que la tragi-comédie, en tant que composante de *l'asianisme asymétrique*, ne s'oppose pas seulement à *l'atticisme*, étant donné qu'au cours de son évolution une nouvelle antinomie se fait jour entre *le réalisme* et *le maniérisme*. Mais, comme nous l'avons souligné auparavant, les différences fondamentales entre

<sup>1</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Franke Verlag, Bern und München, 3ème édition, 1961, p. 277.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 277.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 286.

<sup>4</sup> G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur* Rewohlt, Hamburg, 1959 p. 219.



la tragédie et la comédie classiques, d'une part, et le théâtre maniériste, d'autre part, permettent de détecter immédiatement un *Weltanschauung* différent.

Si dans les tragédies d'Eschyle, par exemple, la source du tragique résulte de l'antinomie homme-destin, en revanche, dans la comédie tragique et, plus généralement, dans les manifestations du théâtre maniériste, le destin transcendantal se trouve éliminé; l'individu est donc dans l'obligation de se battre contre un monde bourré d'énigmes qu'il ne peut résoudre en dépit de ses qualités intellectuelles. Pour le moi récepteur du personnage de la farce tragique, l'univers reste cryptique, mystérieux; ses lois s'avèrent une immense prolifération d'obstacles que le non-héros ne peut jamais surmonter.

Un monde-énigme, un monde-labyrinthe dans lequel l'individu est toujours engagé sur une fausse piste, toujours engagé dans une voie sans issue, quelle que soit la solution proposée, telles sont les coordonnées essentielles du théâtre maniériste de tous les temps.

Tenant compte de ces traits caractéristiques, Hocke met en relief fort justement les sources mythiques différentes du théâtre maniériste, d'une part, de la comédie et de la tragédie classiques, d'autre part. Le théâtre de facture classique, souligne l'auteur du *Maniérisme dans la littérature*, résulte d'une fusion se produisant entre le culte dionysiaque et le culte apollinien, tandis que la tragi-comédie, si sensible au paradoxe provocant, nous ramène au culte de Dédale et d'Ariane, culte se superposant à celui de Dionysos.

Cette distinction, qui me semble entièrement justifiée, permet d'opérer certaines dissociations et, par voie de conséquence, d'avoir une vision toujours plus profonde de la farce tragique contemporaine. Autrement dit, l'image du monde-énigme, l'image de l'univers-labyrinthe, associées souvent au motif du monde-jungle, sont des thèmes propres à la farce tragique du XX<sup>e</sup> siècle. *Tueur sans gages* d'Eugen Ionesco, *le Baron Öderland* de Max Frisch, *Frank V* de Fr. Dürrenmatt, *En attendant Godot* de S. Beckett illustrent toute une série de pièces allant dans le même sens. L'univers-labyrinthe du théâtre maniériste d'inspiration mythique directe se transforme à notre époque en une existence vécue sous le signe de l'absurde, résultant du spécifique de la société industrielle de consommation. Voilà ce qui fait dire à un sociologue du théâtre tel que Jean Duvignaud que tout comme la magie est une révolte contre le sacré, le théâtre moderne est une révolte contre les déterminismes que l'homme de la société industrielle accumule sans pouvoir les dominer<sup>1</sup>.

La farce tragique contemporaine serait en quelque sorte l'une des tentatives, très symptomatiques, de reconstruire un univers humain dont les signes caractéristiques trahissent l'existence paradoxale du *non-héros*, condamné à ne pas trouver la sortie du labyrinthe. Dédale s'avère donc le dieu symbolique de la société industrielle, de la société de consommation, alors que le non-héros acquiert les attributs d'un clown extralucide, se moquant de sa propre tragédie.

ROMUL MUNTEANU

<sup>1</sup> J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, 1965, p. 541.



## *Le changement de paradigme dans les manuscrits*

La notion de paradigme et de changement de paradigme est entrée dans la théorie littéraire allemande à la fin des années 1960 avec l'article de H.R. Jauss *Changement de paradigme dans la science de la littérature* (1). Si l'on admet que l'esthétique de la réception et l'esthétique de la production se rejoignent dans une esthétique du fonctionnement de l'œuvre (2), l'extrapolation des notions utilisées par Jauss et leur application à l'étude des manuscrits paraît s'imposer d'elle-même. Qu'est-ce que le changement de paradigme pour Jauss? On peut en distinguer deux sens, l'un assez rigoureux mais aux applications limitées, l'autre plus large. Dans son article de 1969 Jauss analyse l'histoire de la théorie littéraire comme une succession de trois moments, de trois paradigmes: celui d'une poétique normative, celui de l'histoire nationale et celui de l'interprétation immanente, un quatrième paradigme s'annonçant avec l'esthétique de la réception. Les modèles théoriques que distingue Jauss englobent de trop longues périodes pour qu'on puisse les utiliser dans une étude microscopique des manuscrits, à moins qu'on ne veuille voir aussi dans l'introduction de l'objet manuscrit en critique littéraire l'annonce d'un nouveau paradigme. Mais le terme a aussi chez Jauss un second sens plus trivial et plus opérant, proche de celui d'horizon d'attente. Chaque œuvre d'art véritable se pose par rapport à des canons esthétiques du passé qui permettent la communication avec le lecteur mais qu'elle doit également transgresser. Dans *Expérience esthétique et herméneutique littéraire* on rencontre par exemple le paradigme du « theatrum mundi » (3) qui n'est ni un genre littéraire ni une théorie déterminée mais un modèle aux contours imprécis. Il justifie l'isolement des personnages dans l'espace que détermine la scène d'un théâtre réel ou métaphorique et la rationalité autonome de leurs conduites par rapport au tout qui les englobe. La transformation permanente du paradigme, horizon d'attente des lecteurs potentiels, se définit dans l'article *L'Iphigénie de Racine et celle de Goethe* (4) comme le mécanisme même de l'histoire littéraire: la transmutation des valeurs ou des formes canonisées par le passé, qui marque les principales charnières dans une histoire de la littérature conçue sous l'angle de la réception, n'est autre qu'une suite de changements de paradigme. Le rapport de ce second sens avec les études de manuscrits est évident. La transgression des normes du passé que tout écrivain est censé opérer doit être particulièrement sensible dans ses brouillons et le changement de paradigme peut d'emblée être accepté comme un thème de recherche pour les études sur manuscrits. Mais dans sa seconde acception le terme de changement de paradigme devient particulièrement vague. Contrairement à ce qui se passe dans les sciences exactes, plusieurs paradigmes peuvent fort bien coexister



dans le domaine de la littérature, celle-ci n'ayant pas atteint le degré d'universalité propre à la pratique scientifique. En outre la littérature ne connaît pas d'activité scientifique normale dans le cadre d'un paradigme donné, ce qui est la règle dans les sciences exactes. Une œuvre qui respecterait strictement un paradigme serait un travail d'épigone et la littérature ne connaît que des changements de paradigme. Mais que signifie cette expression si elle peut être employée à tout propos? Ces objections traditionnelles à l'encontre du changement de paradigme chez Jauss reposent sur l'idée qu'il y a chez lui une extrapolation induite des sciences exactes aux sciences humaines (5). Et c'est bien le problème de la validité d'une extrapolation que pose la notion de changement de paradigme, puisque Jauss l'a empruntée à une théorie générale des sciences exactes, plus précisément à l'ouvrage de Thomas Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, paru aux Etats-Unis en 1962. Les conditions de transfert de la notion de changement de paradigme dans le domaine des études sur manuscrits doivent être cherchées dans ce texte lui-même.

Qu'est-ce en résumé qu'un changement de paradigme pour Kuhn? Celui-ci emprunte la plupart de ses exemples à la physique. Lorsque la majorité des scientifiques est acquise à un modèle théorique unique, celui-ci devient un paradigme. L'activité des chercheurs atteint désormais une phase stationnaire: ils n'ont plus qu'à élargir le champ d'application du paradigme, à démontrer sa validité par leurs expériences. Il ne s'agit pas pour eux d'apporter de nouvelles informations mais d'atténuer les faces d'ombre du paradigme existant. L'existence et la pérennité de celui-ci sont d'ailleurs indissociables des problèmes qu'il aide à résoudre. Jusqu'à ce que se produise une anomalie qui ne pourra pas être réduite par une addition au paradigme explicatif mais seulement par sa transformation radicale. C'est une donnée fondamentale de la théorie de Kuhn que la science ne connaît pas de progrès continu, d'accumulation lente de résultats, ni même de correction partielle des théories antérieures, mais qu'elle procède par crises suivies de phases stationnaires; ce modèle d'histoire des sciences lui a d'ailleurs valu l'accusation d'irrationalisme. Les anomalies dans un premier temps agissant sans être vues, seul un changement de paradigme permet de vraiment les appréhender. Ainsi, selon Kuhn, Lavoisier n'a pas découvert l'oxygène, mais cette découverte était pour ainsi dire inscrite dans son abandon préalable de la théorie traditionnelle de la combustion des corps fondée sur le phlogiston. Une crise se produit lorsque les anomalies deviennent si nombreuses qu'elles compliquent de façon intenable le système scientifique dans lequel elles apparaissent. C'est aussi pour des raisons d'économie intellectuelle que le système de Copernic succède en astronomie à celui de Ptolémée. L'état de crise qui aboutit à l'abandon d'un modèle théorique est immédiatement suivi par le choix d'un nouveau paradigme sans lequel il n'y a pas d'activité scientifique possible. Le cas de Newton et celui d'Einstein montrent que cette crise peut être précédée par une remise en question purement philosophique du paradigme antérieur. Les changements de paradigme sont des révolutions comparables aux révolutions politiques, puisqu'un groupe doit en quelque sorte prendre le pouvoir et recueillir l'adhésion générale.



Kuhn a une vision très sociologique et institutionnelle de la science et propose d'analyser les théories scientifiques non seulement dans la perspective de la logique mais encore dans celle des tentatives de persuasion et du rapport entre les groupes. La révolution scientifique qui sépare deux paradigmes désormais incommensurables modifie également les questions scientifiques et enlève à certaines d'entre elles toute pertinence tandis qu'elle fait ressusciter des questions jugées dépassées. Elle modifie jusqu'au mode d'aperception du monde extérieur et aux habitudes de vision qui paraissaient relever de la spontanéité naïve.

La théorie de Kuhn a rencontré un succès immédiat, car elle permettait de surmonter le positivisme régnant dans l'histoire des sciences, mais aussi de nombreuses critiques, les deux tenant souvent aux mêmes raisons. La notion de paradigme a une très large extension chez Kuhn puisqu'elle désigne tantôt une théorie scientifique, tantôt la somme des points communs aux membres d'une même institution, ceux-ci pouvant être de nature purement cognitive, mais aussi de nature sociale. La transition entre un nombre d'anomalies tolérable et le nombre intolérable qui déclenchera la crise puis la révolution scientifique est graduelle, donc impossible à définir et en dernier ressort subjective. La révolution elle-même n'obéit à aucune règle universelle permettant de prédire son issue et reste donc à strictement parler irrationnelle, ou ce qui est pire sa rationalité n'est pas de l'ordre de la logique mais de celui de la sociologie. A la rationalité unique de la logique formelle Kuhn substitue en fait une pluralité de rationalités historiquement déterminées. Pourtant c'est à travers ces critiques qu'on voit se dessiner les perspectives d'une application de la théorie de Kuhn à l'étude des manuscrits. La relative imprécision du terme de paradigme facilite en toute légitimité son application à la théorie littéraire et à l'étude des manuscrits où il peut désigner aussi bien *le genre* que des *idéautés plus vagues*. La théorie de Kuhn conçoit l'évolution scientifique non comme le dévoilement progressif d'une science absolue préexistante mais comme un dynamisme et les manuscrits qui sont eux-mêmes impliqués dans le *dynamisme d'une genèse* semblent appeler l'application des catégories de Kuhn. Le changement de paradigme passe pour avoir rompu la rationalité de la logique formelle dans l'histoire des sciences en faisant émerger d'un chaos de contradictions un nouveau paradigme. Or la transition entre le *chaos* des brouillons, reflet de lectures ou de positions anciennes et le texte final donne aussi l'impression arbitraire d'un passage imprévisible. Enfin, si les manuscrits d'un auteur peuvent s'analyser comme une suite de changements de paradigme, cette suite constitue un processus dont la reconstitution est une forme d'*herméneutique* des manuscrits, le changement de paradigme pouvant d'ailleurs être lui-même une réaction à une influence extérieure, donc une forme d'interprétation. C'est dans ce cadre que l'on pourra analyser l'application de la théorie de Kuhn aux manuscrits. Nous nous fonderons essentiellement sur des manuscrits allemands, objets d'éditions historico-critiques, plus particulièrement sur ceux de Henri Heine.



## LE PARADIGME COMME GENRE

Le paradigme peut d'abord être identifié au genre qui exerce sa contrainte sur le travail d'écriture et se trouve souvent dépassé au terme d'efforts et d'hésitations dont les manuscrits portent généralement la trace. Comme le paradigme, le genre peut en effet être considéré comme une unité intersubjective permettant une communication entre les membres d'une même communauté. Cette conception prévaut maintenant largement sur la vision ontologique du genre comme forme naturelle ou *universalia ante res* (6). Le refus pur et simple de la notion de genre aboutit de son côté à l'écueil du simple biographisme. En fait la validité intersubjective du genre prend dans des conditions historiques données un caractère normatif qu'il s'agit de subvertir lorsqu'il commence à se muer en idéalité intemporelle. Les manuscrits des fables tardives de Heine sont comme nous avons pu le voir le lieu d'une telle subversion, et d'une remise en cause du paradigme de la fable. Les règles de la fable qui, dans le domaine allemand, ont été édictées de la façon la plus rigoureuse par Lessing, impliquent notamment que celle-ci doit éviter les confidences subjectives et énoncer des vérités universellement valables. Or, que se passe-t-il par exemple dans la genèse de la fable *Die Libelle* (La libellule)? Il existe deux versions de ce texte: la première est parue après la mort de Heine dans le *Musen Almanach* de Schad, la seconde est parue de son vivant dans les *Poèmes 1853-1854*. Or, seule la première, celle que Heine a décidé d'abandonner, s'achève par un embryon de morale qu'un trait transversal sépare du corps du texte sur le manuscrit:

|                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| Die fabel ist japanisch        | (La fable est japonaise             |
| Doch auch in Dland liebes Kind | Mais même en Allemagne, mon         |
|                                | enfant,                             |
| Giebt est Libellen u sie sind  | Il y a des libellules et elles sont |
| [Perfide] Gar sehr perfid u    | [Perfides] des plus perfides et     |
| satanisch (7)                  | sataniques)                         |

Cette première version respectait relativement la règle de l'objectivité puisque l'image d'une libellule envoyant les hannetons chercher du feu et se brûler les ailes à une bougie était censée illustrer une expérience générale. Pourtant, la morale, qui est généralement le moment où la valeur universelle de l'histoire, se dévoile laisse percer à travers une allusion à l'Allemagne le désir latent d'une confession de la part du poète grabataire exilé à Paris. Celle-ci se donne libre cours dans la genèse de la seconde version où des restes de contrainte générique continuent d'agir. Ainsi une interjection, un cri de désespoir du poète:

|                                                      |                                                    |
|------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| [ O schlechte Gesellschaft !<br>O schlimmste Plage ] | (O piètre société! O le pire des<br>maux           |
| [des Exilirten! Er denkt der<br>Tage<br>wo           | de l'exilé! Il se souvient des<br>jours<br>(8) où) |



|                                               |                                             |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------|
| [ Jetzt lieg ich am Boden u ich<br>verrecke ] | (Maintenant je gis au sol et je<br>crève    |
| [ Und ich verfaule ]                          | Et je pourris                               |
| [ Jetzt bin ich fern vom<br>Vat(erland)d ]    | (9) Maintenant je suis loin de la<br>patrie |

Or ni cloches ni oraisons  
Ni les très sages décrets du sénat,  
Ni les canons, mais de pesants quintaux  
Vous seront de secours ici mes chers enfants

Non plus que les belles paroles  
Des désuets arts rhétoriques:  
On ne prend pas les rats avec des syllogismes  
Ils sautent les plus subtils sophismes

Il n'entre dans leur ventre étique  
Que logique en bouillons et raisons en quenelles  
Et qu'arguments rôtis servis  
Sur glose en boudin de Goettingue.

Un merlu frit muet dans du beurre  
Confortera bien mieux ces hordes radicales  
Que ne ferait un Mirabeau,  
Et tous les orateurs qui suivent Cicero. (11)



Mais si les manuscrits des fables de Heine illustrent la remise en question d'un genre, les études génétiques permettent de cerner de façon plus exemplaire encore le passage d'un genre à un autre, d'un paradigme à un nouveau paradigme. C'est ce que faisait déjà de façon empirique P. Szondi dans son article sur Hölderlin *L'autre flèche. Sur la genèse des derniers hymnes de Hölderlin* (12). Il s'agit là du passage des élégies aux hymnes chez Hölderlin à travers les manuscrits de *Wie wenn am Feiertage* (Comme au jour du repos) rédigé vers 1800. Le poème qui débute sur une image de campagne sous l'orage raconte l'histoire de Sémélé qui, frappée par un éclair divin, enfanta Bacchus, et compare le poète à Sémélé. Jusqu'à Beissner, les éditeurs et commentateurs du poème, Heidegger compris, ont oublié de faire état des derniers vers du texte, de toute façon inachevé :

Malheur à moi, pourtant, si de...  
Et si je dis  
Que je suis près de contempler les Immortels,  
Eux-mêmes, aussitôt, eux-mêmes parmi tous les vivants,  
Faux prêtre, dans l'obscur profondément me précipitent, afin  
Que je chante à qui peut le saisir le chant avertisseur. (13)

Ces vers rendaient complètement caduque l'idée que le poète pouvait recevoir le feu divin. Une première version en prose permet pourtant d'expliquer leur rapport avec le corps du poème. Le poète peut ne pas être détruit par « das Heilige » (le sacré) à condition qu'il ne souffre pas d'une « selbstgeschlagene Wunde » (une blessure qu'il s'est portée lui-même); en d'autres termes, le ton hymnique suppose que le ton élégiaque ait été définitivement surmonté. Sinon le poète reste un faux prêtre et les derniers vers de l'hymne *Wie wenn am Feiertage* (Comme au jour du repos) représentent un constat d'échec provisoire. Or ces vers sont suivis à la page 17 verso du manuscrit de Stuttgart d'un développement qui ressemble à leur explicitation directe et qui s'achève par le manuscrit d'un des textes les plus élégiaques de Hölderlin, *Hälfte des Lebens* (Moitié de la vie): ...Malheur à moi, malheur! Où vais-je prendre

Quand viendra l'hiver, les fleurs, où  
L'éclat du soleil  
Et les ombres de la terre?  
Les murs se dressent  
Silencieux, glacés, et dans le vent  
Les girouettes crient. (14)

Ce qui sépare les deux textes ressemble à la fois à un commentaire du premier et à un brouillon du second:

Où vais-je, quand viendra l'hiver, cueillir  
Les fleurs, pour en tresser aux dieux  
Des couronnes? Alors  
Ce sera comme si du divin j'avais perdu toute science,



L'esprit de la vie s'étant éloigné de moi;  
 Quand ces témoignages d'amour envers les dieux : les fleurs,  
 Je les irai cherchant aux prairies désolées  
 Et ne te trouverai point. (15)

Ecrire un hymne apparaît impossible sans un complet dépassement de la subjectivité élégiaque, sous peine d'être un faux prêtre. Ce dépassement, cette libération semblent se produire dans *Hälfte des Lebens* (moitié de la vie) et rendre désormais possible la rédaction d'hymnes. Szondi montre ainsi le passage d'un genre à un autre à travers les manuscrits et semble justifier de façon prémonitoire des entreprises comme celle de D.E. Sattler (16), la situation véritable des textes dans le continuum de l'œuvre n'étant perceptible qu'à la lecture des manuscrits. Le paradigme très individualiste de l'élégie cède la place au paradigme de l'hymne qui lui est incommensurable et dont on pourrait facilement montrer les relations avec l'évolution politique de l'Europe (on pense en particulier à *Die Friedensfeier*, Fête de paix). Alors que le monde extérieur et l'histoire sont ressentis dans les élégies comme des perturbations étrangères, ils tendent à devenir le corps même de l'œuvre dans les hymnes (C'est le passage de *Menons Klage*, Ménon pleurant Diotima, à *Die Rhein-hymne*, Le Rhin). Ce passage n'exclut pas une période d'incertitude et d'hésitations puisque jusqu'en 1802 Hölderlin écrit concurremment élégies et hymnes. Le parallélisme avec la théorie des sciences s'affirme même ici. Pourtant on voit aussi se dessiner dans notre exemple les limites d'une identification du genre littéraire et du paradigme de Kuhn. Le genre hölderlinien a une fonction de distinction surtout chez Hölderlin lui-même dont les hymnes n'ont que des rapports très superficiels avec les hymnes pindariques et même assez lointains avec les hymnes de Schiller par exemple. Le genre n'est pas vraiment ici comme le paradigme chez Kuhn la garantie d'une communication entre les éléments d'un groupe. D'où la nécessité de profiter de l'extension de la notion de paradigme pour l'étendre dans son application aux manuscrits du genre à des idéalités plus vagues.

#### LA PARADIGME COMME THÉORIE

On a reproché à Kuhn d'utiliser le terme de paradigme comme synonyme de celui de théorie, et les deux mots sont effectivement employés concurremment dans son ouvrage. Dans cette acception plus générale que celle de genre le paradigme rend compte de nombreuses ruptures dans les manuscrits. Prenons par exemple la théorie de l'histoire dans les œuvres de Heine des années 1820, essentiellement dans ses *Tableaux de voyage*. L'histoire n'a alors chez Heine comme chez tous les hégéliens avant la mort de Hegel qu'une valeur de passé. Elle répond à l'image de « vieille garde-robe de l'esprit humain » qu'on trouve dans *Le voyage de Munich à Gênes* et qui caractérise fort bien *Idées. Le livre Le Grand*; elle subit la mauvaise réputation de l'Ecole historique. Inversement, en 1834, dans l'*Histoire*



de la religion et de la philosophie en Allemagne, l'histoire a acquis une dimension indubitable de futur, puisque l'énumération des doctrines philosophiques allemandes s'achève sur la vision d'une révolution où kantien, fichtéen et schellingien descendent dans l'arène. Ce texte a été étudié par les ouvriers allemands réfugiés à Paris sous la Monarchie de Juillet. L'évolution de Heine est ici parallèle à celle d'un C.L. Michelet (17) et des jeunes hégéliens en général. Mais où se situe et comment s'opère le renversement dont on peut tout juste supposer grâce aux lettres d'Helgoland qu'il se produit vers 1830? La publication par Helmut Koopmann (18) des manuscrits sur la révolution de Hambourg a montré que Heine, retiré dans l'île d'Helgoland en juillet, août et septembre 1830 n'était nullement séduit par la situation politique et qu'il redoutait au contraire la révolution, les lettres d'Helgoland, intégrées à l'ouvrage sur le républicain allemand Ludwig Börne (1840), n'étant qu'une correction très postérieure de cet état d'esprit. Ce n'est que dans *L'introduction à Kahldorf sur la noblesse* (19) rédigée vers février 1831 que le parallélisme élaboré pour la première fois entre les moments de la philosophie allemande et les étapes de la révolution française annonce une orientation radicalement différente et permet l'application du concept d'histoire à l'appréhension du futur. Mais le manuscrit de *l'introduction à Kahldorf* où s'est produit ce renversement conserve une trace rayée du paradigme antérieur: il s'agit du long récit d'un rêve que Heine est censé avoir eu lors d'une nuit de troubles révolutionnaires à Hambourg et au cours duquel il assiste à une exécution capitale; au moment où tombe le masque du bourreau il reconnaît le visage d'un censeur. La suppression, sur le manuscrit, de ce long passage évoquant les angoisses de la Terreur est le signe matériel d'un dépassement de la peur de la révolution. De façon exceptionnelle mais très caractéristique, Heine rature certains groupes de mots du passage qu'il va éliminer complètement en écrivant par dessus « Großhändler Goethe » (ce gros commerçant de Goethe). Est-ce là une manière d'associer la découverte de l'histoire comme prospective et l'abandon de l'indifférentisme goethéen (21)? Toujours est-il que le passage d'une théorie à une autre semble ici se réduire à un problème de remaniement textuel et qu'inversement ce remaniement gagne à être interprété comme une rupture entre deux paradigmes qui sont aussi deux théories de l'histoire chez Heine et deux époques de son œuvre. En fait le manuscrit est le lieu par excellence du changement de paradigme comme rupture ou coupure entre deux moments théoriques dans la mesure où le texte final, sans dynamisme, se situe toujours d'un côté ou de l'autre. Les textes littéraires ne se distinguent guère ici des textes philosophiques, puisque la notion de paradigme ignore la distinction entre le sens et les formes, entre la littéralité et le signifié. Si l'on s'en tient à la thèse selon laquelle Marx n'est vraiment un économiste qu'à partir de la publication du *Capital* en 1867, on peut dire que les *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Fondements de la critique de l'économie politique), manuscrits non publiés de 1857—1858 (22) sont le lieu du passage entre le paradigme de la philosophie et le paradigme de l'économie. Les écrits économiques antérieurs ne seraient que les manifestations plus



ou moins radicales d'une crise du paradigme philosophique. Les nombreux plans généraux que l'on trouve dans les *Grundrisse* sont sans doute un lieu plus précis du changement qui s'opère. Le chapitre très philosophique sur l'aliénation (23) qui suit immédiatement un développement extrêmement concret sur les usines de coton en Angleterre sera traduit au niveau du *Capital* dans un vocabulaire économique qui ne laissera plus subsister de tels hiatus et fera disparaître des notions telles que « das Vergegenständlichtsein » (le fait d'être objectivé), « das Setzen der Tätigkeit der Individuen » (le fait de poser l'activité des individus), « die lebendige Arbeit » (le travail vivant) encore lourdes du poids du jeune hégélianisme.

Au-delà du paradigme genre et du paradigme théorie on atteint des contenus plus généraux encore dont le renversement s'observe à travers la genèse du texte. (24) Dans son ouvrage sur la genèse des *Œuvres pré-posthumes* de Musil, M.-L. Roth montre que les nouvelles de ce recueil ont subi de nombreuses transformations entre les premiers manuscrits antérieurs à la guerre de 1914—1918 et la publication du recueil en 1936. Le premier texte du volume, intitulé *Das Fliegenpapier* (le papier tue-mouches), reprend une note du journal de Musil de 1913 dans laquelle est simplement décrite une mouche engluée dans un papier collant. Si la première version imprimée, en 1914, spécifie dans son titre l'origine du texte *Römischer Sommer* (*Aus einem Tagebuch*) (Été romain. Extrait d'un journal), en revanche elle tranche sur le manuscrit dans la mesure où elle humanise la mouche, décrit son agonie de l'intérieur, donne un sens aussi général que possible à l'image immédiate notée dans le journal. Les nombreuses versions imprimées qui précèdent la parution des *Œuvres pré-posthumes* ne feront que confirmer cette tendance; finalement les allusions au journal et à l'été romain disparaîtront du titre. M.L. Roth analyse ce passage comme « la charnière significative d'un processus esthétique qui peut se résumer ainsi: réduction, abstraction, stylisation. Dans sa version imprimée, à l'opposé du reporter qui enregistre immédiatement, l'écrivain prend ses distances et fait éclater les relations logiques des éléments de la réalité; il les libère de leur formalisme routinier ». (25) On voit se dessiner ici l'hypothèse d'un double paradigme, l'un englobant les écrits « objectifs » qui relèvent du domaine de l'enquête, du dossier préparatoire, du journal, l'autre les textes littéraires achevés. Le processus de littérisation s'analyse ainsi comme un changement de paradigme. Les mêmes observations pourraient être faites à propos du texte *Triedere* (Lunettes d'approche) qui décrit un fonctionnaire oisif et voyeur observant les passantes à travers des jumelles. Dans le manuscrit du début des années 1820 et dans la première version de 1826 on avait affaire à une confession à peine voilée, relation d'un fait vécu et écho du séjour de Musil au Ministère des Affaires Étrangères. Dans la version littérisée de 1836 les jumelles sont devenues un moyen d'isoler et de soumettre à analyse les objets de la réalité, un mode de pensée qui remet en question les rapports habituels entre les choses; le sujet du texte est devenu de façon très anonyme « der Beobachter » (l'observateur). On peut dire ici que le premier texte imprimé appartient comme le manuscrit au paradigme du dossier préparatoire du texte



immédiat et objectif et que le changement de paradigme se produit au moment de la rédaction de la version de 1836, contemporaine du travail de Musil à *L'homme sans qualités*. Les genèses de textes qui s'enracinent dans des journaux ou des dossiers peuvent en principe répondre à ce schéma d'analyse. Cela ne signifie nullement que les travaux préparatoires à un texte puissent être négligés. Certains textes poétiques pourraient au contraire être intéressants moins en eux-mêmes que par les multiples étapes dont ils sont l'aboutissement. Moins que dans le paradigme final, la littérature résiderait dans le ou les changements de paradigme. (26) Mais ici le terme de paradigme atteint les limites maximales de son extension.

#### CHANGEMENT DE PARADIGME ET DYNAMISME DE LA GENÈSE

Par rapport au positivisme des historiens de la science qui voient dans celle-ci une correction progressive des résultats antérieurs ou une addition permanente de ces résultats, la théorie de Kuhn se caractérise par son aspect dynamique. Non seulement l'activité scientifique normale dans le cadre d'un paradigme donné est avant tout une application de ce paradigme, mais le changement de paradigme lui-même résulte de la position dominante acquise par une école ou un groupe. La théorie du changement de paradigme est au fond une théorie de la pratique scientifique. Or, les manuscrits étant, eux, le produit d'une pratique d'écriture, ils révèlent immédiatement une parenté avec l'objet des préoccupations de Kuhn. L'interprète des manuscrits comme l'historien des sciences sont un peu dans la situation de l'ethnologue qui étudie une pratique culturelle. Cette position implique un certain nombre de distorsions dont rend compte Pierre Bourdieu dans son livre *Le sens pratique* (27). L'une de ces distorsions résulte de l'abus des typologies. Dans le chapitre « Objectiver l'objectivation » Bourdieu écrit : « Le statut de spectateur qui se retire de la situation pour l'observer implique une rupture épistémologique mais surtout sociale qui ne gouverne jamais aussi subtilement l'activité scientifique que lorsqu'elle cesse de s'apparaître comme telle, conduisant à une théorie de la pratique qui est corrélative de l'oubli des conditions sociales de possibilité de l'activité scientifique. » (28) Cette rupture aboutit dans l'étude des sociétés du Maghreb à des phénomènes de catégorisation collective, à des listes inépuisables de rites fétichisés et contradictoires, arrachés aux conditions pratiques ; dans l'étude des manuscrits il y a danger que la prééminence des typologies de variantes ne vienne consacrer la même rupture. Pour éviter de couper les pratiques de leurs conditions réelles d'existence, de convertir une action réelle en opération réversible effectuée dans un espace homogène, Bourdieu propose de se méfier des tableaux synoptiques et de recourir de préférence à la notion d'habitus. Celui-ci « produit des pratiques individuelles et collectives, donc de l'histoire, conformément aux schèmes engendrés par l'histoire ; il assure la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schèmes de perception, de pensée et d'action, tendent, plus



sûrement que toutes les règles formelles et toutes les normes explicites, à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps. » (29) De même que les révolutions scientifiques dans la théorie de Kuhn ne sont pas irrationnelles mais obéissent à une logique d'ordre sociologique, de même les changements de paradigme dans les manuscrits résultent-ils d'un habitus au sens de Bourdieu. Ils restent donc par définition irréductibles à toute coupe synchronique qui ferait abstraction des conditions de leur apparition. Dans la genèse du *Faust* de Goethe, telle qu'elle est esquissée par Kaufmann dans son livre *Versuch über das Erbe* (Essai sur l'héritage littéraire) (30) on note au cours des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle un renversement important. Goethe voit brusquement dans les scènes du *Faust* rédigées vers 1775 et mettant en évidence les côtés les plus allemands, gothiques, moyenâgeux de la légende une composition barbare: il emploie les termes de « monstruosité poétique », « farce », « absurdité humoristico-dramatique ». Parallèlement il travaille à l'acte du second *Faust* concentré sur le personnage d'Hélène qui d'une part reprend l'héritage de la légende allemande primitive où Hélène apparaissait déjà, mais surtout oppose l'image de l'antiquité au *Faust* gothique. Entre ces deux phases de rédaction se situe le voyage en Italie et le passage du Sturm und Drang au classicisme. La scène du pari entre Faust et Méphisto et le prologue au théâtre du premier *Faust*, tous éléments qui inscrivent *Faust* dans une perspective humaniste universelle datent de la même période. La mythologie chrétienne et la mythologie antique sont donc remises en question d'un même mouvement. Or ce renversement dans l'histoire de *Faust* qui n'exclut pas la récupération de l'héritage antérieur exprime tout simplement la participation concrète de Goethe au mouvement idéologique, social et politique qui va du Sturm und Drang au classicisme, du bouillonnement tellurique des années précédant la Révolution française à l'universalité rationnelle de l'Empire et ne se réduit certainement pas aux simples caprices du génie créateur. L'étonnante amputation des manuscrits du premier *Faust* consacrés aux scènes de la nuit de Walpurgis et au Sabbat des sorcières pourrait fort bien s'inscrire dans ce même renversement. (31)

Dans la logique de la pratique dont relève l'habitus et qui détermine les changements de paradigme dans les manuscrits est inscrite la notion d'impact, d'efficience. Un acte rituel est accompli pour obtenir un certain effet dans des conditions données et il en va de même pour la rédaction d'un texte qui est aussi un mode de communication, un « projet de réception » (32). On observe par exemple chez Heine dans un passage des manuscrits des *Tableaux de voyage* liés à la genèse du chapitre XI de *La ville de Lucques* une critique des miracles (33) qui ressemble à une véritable paraphrase ironique du livre de Thomas Paine *The age of reason*. (33 bis) L'auteur affirme ironiquement qu'il croit aux miracles et que l'histoire universelle se résume pour lui à une série de miracles. Il rapporte son agacement lorsqu'on a démystifié devant lui la légende de Sainte Elisabeth de Hongrie. Il fait ensuite le récit d'une démystification de la légende d'Ariane selon laquelle celle-ci aurait épousé un prêtre de Bacchus pour opposer sa propre interprétation: Ariane se serait adonnée à la boisson. Le der-



nier miracle est celui de la croix de diamant qui, offerte à une jeune italienne par le banquier juif Gumpelino, fera oublier le nez de celui-ci. Ce développement quasi-théorique sur les miracles est atomisé dans le texte final. Les remarques sur le miracle de la croix sont prononcées non plus par Heine mais par un tiers, Mylady, tandis que l'épisode de Sainte Elisabeth disparaît et que la légende d'Ariane est déplacée dans les manuscrits du chapitre VI des *Bains de Lucques*. Tout se passe comme si le souci de l'impact du texte, de sa résistance aux censures et de sa pénétration insidieuse dans la conscience des lecteurs impliquait que Heine fasse éclater un développement presque systématique quoique très ironique pour donner toute leur efficience à des réflexions issues de la lecture de Paine.

La thèse selon laquelle la littérature est un moment d'une praxis sociale se vérifie dans les problèmes de sa genèse et les changements de paradigme peuvent fort bien être interprétés comme l'expression de cette praxis. Il semble qu'ils le soient déjà virtuellement dans la théorie des sciences de Kuhn. Les éléments d'une réflexion sur le changement de paradigme en littérature comme expression d'une praxis sociale peuvent être puisés dans l'ouvrage récent de Dieter Schlenstedt *Wirkungsästhetische Analysen* (L'esthétique de l'impact) (34) qui se veut une théorie de la littérature de RDA depuis la début des années 1960. La littérature que est avant tout communication est censée assurer l'identité (Selbstverständigung) d'une communauté. Sur ce point elle ne se différencie guère du paradigme et de la pratique scientifique chez Kuhn. Mais l'auteur distingue en ce qui concerne la littérature de RDA deux paradigmes fondamentaux. Jusque dans les années 1960, les œuvres d'auteurs comme A. Seghers ou E. Neutsch devaient assurer les fondements d'une unité nationale à travers une confrontation avec l'extérieur. A partir du début des années 1960 se produit ce que Schlenstedt appelle un « passage à une littérature dont la fonction est d'exprimer l'identité collective ». Désormais les confrontations sont censées se produire à l'intérieur du socialisme et les écrivains ont la possibilité de décrire un passé qui ne se confond plus avec la lutte contre le fascisme mais appartient déjà à la RDA. C'est ce que fait H. Kant dans *L'amphithéâtre* (1965) qui est encore une œuvre charnière. Le renversement se caractérise selon Schlenstedt par l'apparition d'un certain nombre de constellations nouvelles dans les œuvres littéraires qu'il appelle des « modèles de situation » (Vorgangsfiguren) et qu'il définit ainsi: « Nous englobons dans le concept de modèle de situation la spécificité du rapport des personnages aux objets, conditions et processus dans une tranche du monde social, la spécificité de leur rapport aux problèmes qui se produisent dans le monde réel, nous y englobons aussi la spécificité thématique des constellations qui selon les connaissances que nous avons acquises, les priorités que nous découvrons représentent et rendent sensibles des perspectives essentielles et sont disposées ainsi en vue d'un certain impact. Dans ces constellations réside une forme complexe de l'expérience non théorique. (35) Le motif « Intégrations de jeunes gens dans la pratique socialiste », « lutte pour l'extension de la productivité » qui caractérise les romans de Strittmatter ou encore « rejet des habi-



tudes acquises » qui s'applique aux romans de De Bruyn font partie de ces nouveaux « modèles de situation », domaine du collectif dans le processus de production littéraire et critère d'apparition de nouveaux paradigmes. Il serait sans doute intéressant de voir comment se nouent ces « modèles de situation » dans la genèse des textes dont traite Schlenstedt. Mais rien n'empêche que ce concept soit étendu à des périodes complètement différentes. On pourrait notamment distinguer dans les manuscrits des *Tableaux de voyage* de Heine la constitution d'un certain nombre de ces modèles de situation qui expriment une rupture radicale par rapport à quelques paradigmes officiels de la Restauration et l'insertion de Heine dans une pratique sociale. Ajoutons que les plus tranchés de ces modèles de situation restent sous-jacents et n'apparaissent plus dans le texte final, comme si la rupture spontanément pratiquée devait être dans un second temps dissimulée pour des raisons de censure ou de clarification personnelle. Dans un brouillon du *Voyage de Munich à Gènes* complètement éliminé du texte final on trouve une description des exactions auxquelles pourraient se livrer des jacobins dans les collections du Palazzo Bassenheim: « Et quand ils auront ainsi anéanti tous les souvenirs historiques, ces jacobins sont même capables de rire et de nier que la famille Bassenheim ait jamais existé. » (36) Pour la première fois est introduite la figure de l'attitude iconoclaste, symbole de bouleversement politique, qu'on retrouvera jusque dans la préface de *Lutèce* de 1855. (37) On pourrait également citer le manuscrit du long chapitre supprimé de *La ville de Lucques* où Heine rencontre un carbonaro enchaîné qui le frappe par son noble visage de martyr. Bien qu'un Abbé passant par là le présente comme un ennemi du trône et de l'autel Heine précise: « Sur son visage découvert se lisaient la noblesse et l'affliction et marchant entre deux sbires au faciès de bandits il ressemblait davantage à un martyr qu'à un criminel. » (38) La réhabilitation des carbonari dans l'Allemagne de la Restauration représente une rupture éclatante avec les motifs littéraires tolérés, d'autant plus que Heine profite du passage pour se lancer dans une croisade contre les conceptions juridiques dominantes, celles de l'Ecole historique du droit. La critique de l'Etat prussien dans un manuscrit supprimé des *Bains de Lucques* inaugure une figure favorite des jeunes hégéliens à partir de la fin des années 1830 (39). En bref, le concept de « modèle de situation » — comme d'ailleurs celui d'habitus — permet de cerner la dimension de pratique sociale des changements de paradigme à l'intérieur des manuscrits.

#### LE MOMENT DU CHAOS

Au moment où un modèle scientifique va être abandonné pour un autre se produit selon Kuhn une crise au cours de laquelle se multiplient les projets de modèles de substitution et les tentatives de sauvetage du modèle ancien, tentatives souvent si complexes qu'elles posent un problème d'économie scientifique. Il se produit une période de trouble d'où va surgir, sans aucune nécessité liée à la seule logique scientifique, le nouveau paradigme: c'est par exemple la crise de la physique entre les théories électromagnétiques de Maxwell et la théorie



de la relativité dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. La reconnaissance de ce moment de désordre apparent qui a conduit les tenants de la stricte logique formelle à qualifier la théorie de Kuhn d'irrationnelle est particulièrement importante dans une application du changement de paradigme à l'étude des manuscrits. Car il est fréquent de rencontrer dans la genèse d'un texte un moment que l'on est tenté de caractériser comme chaos, ce terme n'étant pas destiné à justifier la paresse intellectuelle mais à reconnaître qu'il existe dans certains lieux de la genèse des textes un désordre irréductible d'où émergent de nouveaux ordres. S'il est important d'y trouver des régularités, il serait dangereux de l'enfermer dans des synopsis, car c'est précisément le lieu où dans l'espace homogène des théories scientifiques ou des processus de genèse linéaires pénètre le temps et son contenu culturel, historique, social. C'est aussi le lieu du fameux passage du nord-ouest dont parle M. Serres. (40) Si les ordres finissent par n'être pour lui que des hasards provisoires sur le fond de ce qu'il appelle rumeur, fluctuation, vacarme innombrable, cette représentation a au moins le mérite de tenir compte du bruit de fond d'une époque dans laquelle un auteur était enraciné quand il opéra un changement de paradigme. Prenons un dossier de manuscrits non littéraires de Victor Cousin. (41) En 1824 au cours d'un voyage en Allemagne Victor Cousin, qui a eu des contacts avec Hegel et les hégéliens, est arrêté à Dresde sur réquisition de la commission de Mayence contre les agissements démagogiques puis transféré à Berlin où il passe plusieurs mois en prison. On lui reproche d'appartenir à une société secrète visant à renverser le gouvernement prussien. Cousin passe son temps en prison à rédiger des lettres de réclamation et de justification dont il reste un volumineux dossier de brouillons très raturés. Il s'agit d'élaborer un modèle de défense, de démontrer la vanité des accusations proférées. Or les chemins dans lesquels s'engage Victor Cousin s'enchevêtrent, menacent de démontrer le contraire de ce qu'il souhaite, soit qu'il parle d'un séjour en Italie au cours duquel il aurait effectivement pu connaître des carbonari, soit qu'il mette en avant des principes peu susceptibles de circonvenir les juges prussiens. M. Serres évoquant la géométrie fractale trouve les métaphores pour exprimer cet enchevêtrement: « Du bruit. Une corde vibrante, aussi complexe que soit le son qu'elle produit, vibre à ventres et nœuds de manière ordonnée. Or, le fil barbelé du bruit vibronne au hasard, confus et capricieux dans le local le plus petit. C'est un fil fractal dirait Mandelbrot. Vacarme innombrable, dépassant la mesure possible, enchevêtré. Tout à coup, tranchante, une pointe dépasse la fluctuation au hasard. Signal clair, éclat, note. Singularité sur fond de chute d'eau, ou sens détaché du non-sens. » (42) Si les chemins de Cousin ne cessent de se brouiller, c'est tout l'écho d'une époque qui nous est renvoyé à travers ce désordre: des bribes de réflexions sur la commission de Mayence, sur le gouvernement prussien, sur les sociétés secrètes, sur les relations internationales, un creuset d'où naît la rationalité d'un système de défense. Le bruit de fond d'où émerge un nouveau paradigme rend surtout compte de l'insertion de l'auteur dans un temps vécu.

La caractéristique essentielle de ce temps vécu c'est son irréversibilité. L'irréversibilité est sans doute l'un des moments de la théorie



de Kuhn qui ont pu paraître le plus scandaleux aux purs logiciens attachés à l'idée d'une légalité universelle. Inversement, la réversibilité est le postulat selon lequel le temps vécu n'a pas d'existence réelle, selon lequel dans des conditions idéales on pourrait bien repasser de la bougie consumée à la bougie entière. Dans le domaine des études de manuscrits la réversibilité correspondrait à l'illusion selon laquelle une bonne connaissance des lois de la rhétorique et de la psycholinguistique et une typologie des variantes devrait permettre de reconstruire entièrement un texte à partir d'un point de départ donné ou d'accomplir le chemin inverse. L'illusion de réversibilité à laquelle la théorie du changement de paradigme a porté un rude coup est historiquement le pur produit de la science classique, du fameux démon de Laplace que Prigogine dans sa réfutation qu'est *La nouvelle alliance* définit ainsi: « Complexité et histoire, ces deux dimensions sont également absentes du monde que contemple le démon de Laplace. La nature que suppose la dynamique classique est une nature à la fois amnésique, dépourvue d'histoire et entièrement déterminée par son passé; c'est une nature indifférente pour laquelle tout état est équivalent, une nature sans relief, plate et homogène, le cauchemar d'une insignifiance universelle. Le temps de cette physique est le temps du déploiement progressif d'une loi éternelle, donnée une fois pour toutes et totalement exprimée par n'importe quel état du monde. » (43) Cette réflexion pourrait immédiatement s'appliquer aux manuscrits, pour lesquels — comme les renversements de paradigme le montrent à l'évidence — il n'existe pas de loi génétique éternelle, donnée une fois pour toutes, et totalement exprimée dans n'importe quel état du texte. Dans l'annexe de *Lutèce* intitulée *Communisme, philosophie et clergé*, Heine recherche en bon contemporain des jeunes hégéliens les possibilités d'une réalisation de la philosophie, d'une pénétration de l'idée dans la réalité. Or le plus ancien manuscrit dans lequel s'annonce ce modèle de réflexion caractéristique des années 1840 (brouillon de la fin du premier article) correspond à un véritable bégaiement textuel sur cinq pages où les séquences produites avant qu'intervienne la rature atteignent rarement la dimension d'une proposition (44). On y rencontre l'idée que Guizot est un homme d'une rare probité, que Louis Philippe est le représentant de l'argent, que les communistes sont « l'idée alliée à l'éternité », que les Français ne dansent autour du veau d'or qu'un cancan, etc. Si l'on trouve bien dans ces séries de ratures quelques éléments épars du texte final, il reste impossible de passer du brouillon au texte en fonction de quelque nécessité interne, rhétorique, logique ou linguistique. Un temps du texte irréversible s'écoule entre ce creuset et le modèle de réflexion instauré dans la première version publiée de *Communisme, philosophie et clergé*. De même, dans le dossier de manuscrits du fragment sur Waterloo (45) qui a donné lieu de la part de Heine à une vingtaine de phases de rédaction et dont la genèse s'étend de 1850 à 1853 on observe trois modèles principaux de jugements sur l'Empire: dans l'un Napoléon sert de faire-valoir au Second Empire, dans le second Napoléon III est le digne et seul successeur du Premier Empire, dans le troisième Napoléon III dénature l'héritage du Premier Empire. S'il



est possible d'établir une chronologie approximative entre ces trois moments, il semble en revanche illusoire d'imaginer une quelconque nécessité textuelle au passage de l'un à l'autre ni une forme de réversibilité.

Appliquée aux manuscrits, la théorie du changement de paradigme implique une reconnaissance du temps irréversible du texte et doit avec beaucoup de prudence réhabiliter l'idée d'un désordre fécond. Elle invite ainsi à considérer le cheminement qui à travers des renversements successifs mène des premiers brouillons au texte final comme un parcours choisi parmi d'autres parcours logiquement possibles dans la complexité environnante. L'idée de parcours constitue une alternative à l'idéal d'omniscience et répond davantage aux tendances actuelles de l'histoire des sciences. De nombreux poèmes de Hölderlin, découpés par le responsable de la première édition critique, Beissner, en phases successives entre lesquelles il découvre une succession irréprochable englobant chaque élément isolé apparaissent dans l'édition de Sattler comme de tels parcours. Dans les manuscrits du poème tardif *Mnemosyné*, par exemple, Beissner voit trois versions dont la troisième « dépasse les deux précédentes dans la mesure où elle ne traite pas seulement de la mort fatale des héros mais même de la mort de la mémoire. » Il apparaît au contraire à la lecture des transcriptions du dernier éditeur Sattler que les vers sibyllins interprétés par Beissner comme la mort de la mémoire figurent déjà dans les premiers manuscrits du poème en interligne :

Mais au bord du Cithéron  
Se trouvait Eleuthères, cité de Mnemosyné. C'est à elle  
aussi  
Que le crépuscule dénoua les boucles  
Quand le Dieu déposa son manteau.

Sacrifiant au goût de l'ordre, Beissner a en quelque sorte transformé en tableaux de variantes le dédale d'un texte continu. Il n'existe au fond qu'une version de *Mnemosyné*, mais elle se développe à partir de nombreux détours qui sont parfois des ébauches de poèmes abandonnés, parfois des solutions alternatives. La troisième version de Beissner n'est elle-même que la contamination d'éléments du manuscrit de *Mnemosyné* et d'un autre poème :

Les fruits sont mûrs, baignés de feu, cuisants,  
Et goûtés sur la terre; une loi veut  
Que tout se glisse comme des serpents au cœur des choses,  
Prophétique, rêvant sur  
Les collines du ciel. Et il y a beaucoup  
(Comme aux épaules une  
Charge de bois bûché)  
A maintenir. Mais perfides  
Sont les sentiers... (46)

Encore Beissner ne tient-il nullement compte du voisinage de ce dernier poème, par exemple de cette notice où Hölderlin affirme que « l'in-



dividuel existe a priori par rapport au tout » et qui fait partie du parcours accompli dans *Mnemosyné*. Sattler écrit dans le volume *Édition et interprétation des manuscrits littéraires* « Si la liberté de se ranger à telle ou telle interprétation est inscrite dans l'œuvre tardive de Hölderlin autrement que comme une métaphore, les éditions dans lesquelles l'éditeur en tant que représentant du lecteur accède seul à la source s'avèrent insuffisantes. » (47) Ce qui est valable pour l'édition des poèmes tardifs de Hölderlin pourrait être étendu à la théorie du changement de paradigme dans les manuscrits, celui-ci étant aussi le choix d'un parcours dans un ensemble dont la complexité ne peut pas être intégralement cloisonnée.

## PARADIGME ET HERMÉNEUTIQUE

Avec la représentation de l'œuvre parcours on touche à des problèmes d'ordre herméneutique. En effet s'il est plus judicieux d'interpréter certains poèmes de Hölderlin comme des itinéraires que comme une suite de versions finalisées, cette perspective engage aussi bien le lecteur que l'auteur lui-même. La théorie du changement de paradigme chez Kuhn est déjà une théorie herméneutique puisqu'il s'agit au fond d'interpréter l'histoire des sciences et d'arriver par là à une philosophie de la science. En tentant d'appliquer le changement de paradigme à l'étude des manuscrits on rencontre donc immédiatement un certain nombre de problèmes d'ordre herméneutique. Un changement de paradigme peut par exemple être le résultat d'une distorsion liée à l'interprétation d'un texte, un contresens productif, une erreur de lecture. Un lecteur américain de Kuhn que Jauss ne manque pas d'utiliser à l'occasion, Harold Bloom, tente paradoxalement dans une série d'ouvrages consacrés exclusivement à la notion d'influence, *The anxiety of influence, A map of misreading, Kabbalah and Criticism*, de faire de celle-ci la pièce centrale d'une théorie de la production comme écart, divergence, refus de l'identité, bref comme changement de paradigme. Bloom applique la théorie de Kuhn à travers une série de relais. Il y a la psychanalyse: les tropes sont une série de mécanismes de défense contre l'angoisse de l'influence en même temps qu'une falsification et un renversement du paradigme pris comme modèle (48). Il y a la poétique de Vico qui veut que l'homme ne connaisse que ce qu'il produit et implique donc le contresens productif. Il y a même la cabale qui attribue aux 600 000 âmes d'Israël la possibilité d'avoir chacune sa propre lecture de la thora (49). Il est évident que les manuscrits sont le lieu privilégié pour observer les mécanismes d'un changement de paradigme par écart d'interprétation. Prenons par exemple le fragment tardif de Heine sur son premier traducteur français, l'homme de lettres et diplomate Lœve-Veimars. Ce texte (50) reprend un article de J. Janin publié en novembre 1854 dans le *Journal des Débats* où étaient opposés la rigueur morale du démocrate Eugène Pelletan et le tempérament dissolu d'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle de Lœve-Veimars. Le titre de baron péniblement acquis par Lœve-Vermars devient pour Janin le signe de son infinie vanité. Ne s'était-il pas présenté un jour au



siège du *Journal des Débats* dans une voiture tirée par des chevaux piaffants de façon à ce que tous ses collègues se penchent aux fenêtres et le voient donner des ordres à son cocher ! Mais surtout il était parti comme diplomate en Orient : « Après avoir flagellé à son bon plaisir les mannequins du drame et de la comédie, il jeta la fêrule à qui la voulut prendre et il s'en fut du côté de l'Orient, à Bagdad, ce qui nous semblait ajouter une féerie à tant de féeries ! Bagdad, la ville enchantée des Mille et une Nuits, fut pour Lœve-Weimars, la vie monotone et grisâtre des Mille et un Jours. » En rompant avec la vie littéraire en France Lœve-Weimars aurait manqué sa vie, et seule sa traduction de Heine et de Hoffman dans le *Nepenthès* mériterait encore selon Janin d'être mentionnée. Heine qui pourtant dans les années 1830 était un ami de J. Janin et ironisait beaucoup sur Lœve-Weimars veut réhabiliter son traducteur. Il insiste sur les qualités de traducteur de Lœve-Weimars tout en le présentant comme un homme fantasque excessivement élégant, un démocrate à la sensibilité aristocratique méconnu de tous les sévères censeurs de son temps. Arrivé à ce point de son manuscrit Heine interrompt la rédaction, met de côté les derniers folios et reprend son texte juste après les louanges adressées au traducteur Lœve-Weimars en renversant complètement les éléments de l'article de J. Janin. On est passé d'une tentative de réhabilitation à une identification qui détermine la réinterprétation du texte de Janin et un changement de paradigme. D'un article polémique écrit par Janin on aboutit progressivement à une apologie de la rêverie, des langues exotiques, des costumes recherchés, des contes orientaux, sur la base des mots et des images mêmes utilisés par Janin. La suite des remaniements textuels étend ce domaine de la rêverie en introduisant par exemple l'histoire du Khalife Haroun-al-Rachid dont il est aussi question dans le *Voyage en Orient* de Nerval publié en 1851. La perspective de Heine au cours de la genèse du texte semble aussi déterminée par la silhouette de l'oncle Simon de Geldern, ce mystérieux aventurier oriental, familier des rêves d'enfance de l'auteur et dont il est question dans les *Mémoires*, contemporains de la rédaction du fragment sur Lœve-Weimars. Tout se passe comme si Heine, en renversant le texte de Janin et en s'identifiant plus ou moins à Lœve-Weimars, écrivait son propre « voyage en Orient ».

La rencontre du changement de paradigme dans les manuscrits et des problèmes herméneutiques se produit également à un autre niveau. Pour Kuhn, le rythme de l'histoire des sciences est marqué par une suite de changements de paradigme qui sont les seuls moments vraiment pertinents de cette histoire et qui la constituent. L'histoire des sciences n'est plus le déploiement uniforme d'une vérité universelle mais une suite de renversements liés au contexte culturel et social. De même, l'ensemble des changements de paradigme dans une œuvre particulière ou dans l'œuvre d'un auteur en général peut-elle être placée au centre de l'interprétation, si tant est que l'on puisse reconstruire entre ces changements de paradigme un processus. Kuhn n'a jamais essayé d'insérer les changements de paradigme dans un tel processus. Mais le modèle en est fourni dans les sciences humaines par un philosophe spécialisé lui aussi dans les révolutions scientifiques et que Jauss cite volontiers : Hans Blumenberg. Son *Processus de*



la curiosité théorique (51) correspond à la tentative d'établir un lien herméneutique entre les divers renversements constatés dans l'histoire de l'idée de curiosité théorique, de sa légitimité, et de ses liens avec l'idée de bonheur. Ainsi entre Aristote et Epicure l'idée de connaissance théorique perd sa légitimité dans une recherche du bonheur, entre Copernic et Galilée elle la retrouve mais débarrassée de sa dimension anthropocentrique. La somme des renversements analogues observés dans des manuscrits et matérialisés par des bouleversements textuels peut aussi être érigée en un processus. Une transformation dans le manuscrit de l'*Introduction à Kahldorf* de Heine permet, on l'a vu, de repérer le moment où Heine abandonne un certain modèle d'historicité pour un autre, celui de l'histoire comme prospective. La transplantation d'un fragment du manuscrit de *Ludwig Börne* dans l'article IV de *Lutèce* du 30 avril 1840 (deuxième paragraphe) où Heine parle pour la première fois de la propagande socialiste dans les ateliers du faubourg Saint-Marceau signale un nouveau renversement, le passage du relativisme philosophique de *Ludwig Börne* à l'histoire concrète, à l'incarnation de l'idée dans *Lutèce*. Ce transfert est d'autant plus intéressant que le texte de *Ludwig Börne* était une condamnation de l'égalitarisme brusquement neutralisée par son insertion dans le contexte de la propagande ouvrière (52.) Le renversement des passages sur le gouvernement provisoire entre les articles rédigés par Heine en février 1848 et le manuscrit du fragment sur Waterloo qui les récupère ou de la présentation de Hegel dans les *Lettres sur l'Allemagne* de 1844 et le manuscrit des *Aveux d'un poète* (1854) qui les transforme oppose à une vision optimiste de l'histoire une critique de cette vision comme partiellement utopique. Il est évident qu'entre ces divers changements de paradigme qui ne sont qu'un échantillonnage très restreint des renversements que l'on pourrait constater s'établit une suite cohérente, un processus, et que les changements de paradigme dans les manuscrits peuvent tout naturellement constituer la base de l'interprétation d'une œuvre. Ce qui dans une certaine perspective aurait pu être considéré comme une cassure, une incohérence, devient le principe même de l'insertion de l'œuvre dans un ensemble historique et social.

Il nous faut en conclusion proposer une réponse globale à la question initiale: est-il légitime de transposer la théorie du changement de paradigme de Kuhn de l'histoire des sciences aux études des manuscrits? Les réserves que l'on peut formuler tiennent pour la plupart au flou de la notion de paradigme, et Kuhn lui-même n'a pas manqué de reconnaître ce problème dans un texte de 1977: « En entendant des conversations entre des partisans du livre, j'ai eu souvent de la peine à croire que tous parlaient du même. Une partie de son succès, je dois l'avouer à regret, provient de ce que presque tout le monde peut lire ce qu'il veut. Rien dans le livre n'est davantage responsable de cette malléabilité excessive que l'introduction de l'expression 'paradigme' (<...>) » (53). Toutefois nous avons constaté que ce flou provenait de la pénétration dans l'histoire des sciences de paramètres d'ordre culturel, historique, social, au détriment d'un strict formalisme. Il ne peut donc guère faire obstacle à l'application du changement de paradigme aux études de production littéraire. Au contraire, on peut



dire que la théorie de Kuhn constitue un étonnant trait d'union entre les sciences exactes et les sciences humaines dans la mesure où elle accorde aux constellations sociales, aux savoirs préexistants, un poids prépondérant dans les mécanismes déclenchant la succession des modèles scientifiques. Il serait très présomptueux de penser venir à bout de ces éléments en brandissant le simple terme d'irrationalisme. Le changement de paradigme inscrit en fait l'étude des manuscrits dans le débat sur la théorie de la science et ses progrès au moment où celui-ci prend en compte la dimension des sciences humaines, du temps humain. Il serait anachronique d'y renoncer au nom d'un système clos mathématique, rhétorique ou linguistique et il faut veiller à ce que les typologies de variantes ne soient pas le point de départ d'une telle clôture. Ce danger est d'autant plus sérieux que l'on vient juste de commencer à voir les manuscrits — ce qui pourrait constituer un changement de paradigme au sens premier du terme chez Jauss — et qu'il convient de ne pas compromettre d'emblée ce regard en l'enfermant dans des tableaux synoptiques. La notion de changement de paradigme associe justement la fixité du tableau ou de la coupe synchronique dans un processus génétique avec le mouvement inhérent aux manuscrits, réconciliant dans une même notion deux caractéristiques contradictoires. L'application de la théorie de Kuhn à l'étude des manuscrits ne peut toutefois se passer d'un certain nombre de relais qui ne sont pas nécessairement Jauss ni même des disciples directs de Kuhn. Ces relais permettent de rapprocher tel ou tel moment du changement de paradigme de l'objet littéraire au sens le plus large du terme. Si l'extrapolation de la notion de changement de paradigme est non seulement possible mais souhaitable, bien qu'elle ne résolve qu'une faible partie des problèmes qui se posent à la lecture des manuscrits, c'est que cette notion dans ses divers avatars semble se situer au centre du dialogue entre les sciences exactes et les sciences humaines.

(1) *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*, Linguistische Berichte, cahier 3/1969 pp. 44—56.

(2) Cette jonction se dessine notamment dans les travaux du romaniste Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde* (Théorie de l'avant-garde), Francfort 1974, et *Vermittlung-Rezeption-Funktion* (Médiation-Réception-Fonction), Francfort 1979.

(3) H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* 1, Munich 1977, p. 192.

(4) H. R. Jauss, *Racines und Goethes Iphigenie*, in R. Warning (éd.) *Rezeptionsästhetik*, Munich 1975, pp. 386—387.

(5) La question de la légitimité de l'extrapolation est en particulier abordée par Kurt Bayertz, *Wissenschaftstheorie und Paradigmenbegriff*, Stuttgart 1981.

(6) Voir K. W. Hempfer, *Gattungstheorie* (Théorie du genre) Munich 1973.

(7) édition K. Briegleb, tome XII p. 73 et manuscrit de la collection Strauss, institut Heine de Düsseldorf folio 78.

(8) manuscrit de la collection Strauss, institut Heine de Düsseldorf, folio 74

(9) *ibid.* folio 76.

(10) Voir M. Werner, *Heines Wanderratten*, in Edition et interprétation des manuscrits littéraires, édité par L. Hay et W. Woesler, Bern 1981.

(11) traduction de J. P. Lefebvre.



- (12) Peter Szondi, *L'autre flèche. Sur la genèse des derniers hymnes de Hölderlin* in *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, 1975, p. 163 sq.
- (13) Traduction de G. Roud dans *Hölderlin, Œuvres*, volume dirigé par Ph. Jaccottet Paris 1967 p. 1209.
- (14) *ibid.* p. 833.
- (15) *ibid.* p. 1209.
- (16) D. E. Sattler est responsable chez l'éditeur Roter Stern de Berlin d'une édition complète des œuvres de Hölderlin. Pour la première fois, il a substitué aux appareils traditionnels de variantes une présentation exhaustive des manuscrits sous forme de photographies avec en regard une transcription diplomatique. Chaque utilisateur peut ainsi opposer au texte définitif proposé sa propre construction du poème sur la base des documents offerts. Il peut aussi se rendre compte des liens génétiques entre plusieurs poèmes concentrés sur un même brouillon.
- (17) Dans les dernières années de la vie de Hegel, C. L. Michelet a pour la première fois suggéré une extension de l'histoire hégélienne au futur, marquant ainsi un point zéro du jeune hégélianisme.
- (18) Dans le tome II de la grande édition historico-critique de Düsseldorf.
- (19) Heine a rédigé l'introduction à un pamphlet contre la noblesse publié par un membre d'une corporation d'étudiants emprisonnés à la forteresse de Magdebourg.
- (20) Édition de Düsseldorf, tome II p. 753.
- (21) Heine durant les années 1830, reprochera au panthéisme goethéen d'exclure l'histoire humaine.
- (22) traduction dirigée par J. P. Lefebvre, parue aux Editions Sociales, Paris 1980
- (23) tome II pp. 322—324.
- (24) M. L. Roth, *Robert Musil, Œuvres pré-posthumes, Genèse et commentaire*, Paris, 1980.
- (25) *ibid.* p. 20.
- (26) C'est la thèse que défendent G. Martens et G. Damann dans leurs articles du volume *Texte und Varianten* (éd. Martens/Zeller Munich 1971) consacrés à l'édition du poète Georg Heyn et plus particulièrement à la genèse du poème *Marengo*. La chaîne verticale des mots clefs importe en effet davantage dans ce poème que la cohérence syntaxique qui a surtout une fonction de remplissage. G. Martens étend d'ailleurs cette théorie à Hölderlin dans le volume *Édition et interprétation de manuscrits littéraires* (édité par L. Hay/W. Woesler Bern 1981). Les changements de paradigme pourraient constituer la dimension essentielle d'un texte poétique.
- (27) P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris 1980.
- (28) *ibid.* p. 57.
- (29) *ibid.* p. 91.
- (30) H. Kaufmann, *Versuch über das Erbe*, Leipzig 1980.
- (31) A. Schöne, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult* (Signes divins, magie amoureuse, culte de Satan) Munich 1982.
- (32) Nous empruntons ce concept à M. Naumann, *Gesellschaft, Literatur, Lesen* (Société, Littérature, Lecture) Berlin, 1975, qui tente, grâce à lui, de renverser la priorité accordée par Jauss à la lecture. La réception d'une œuvre resterait déterminée par un projet de l'auteur (Vorgabe), par une intention de communication, par un processus de production en vue d'un impact (Wirkung).
- Heine écrit lui-même dans la préface française à *Lutèce* (1855): «J'étais souvent forcé de pavoiser l'esquif de ma pensée de banderoles dont les emblèmes n'étaient guère la véritable expression de mes opinions politiques ou sociales. Mais le contrebandier journaliste se souciait peu de la couleur du chiffon qui était pendu au mât du navire, et avec lequel les vents jouaient leurs jeux volages: je ne pensais qu'à la bonne cargaison que j'avais à bord et que je désirais introduire dans le port de l'opinion publique». éd. Klaus Briegleb, tome IX, p. 222.
- (33) BN All. 383 fol. 151.
- (33 bis) Le révolutionnaire et rationaliste anglais procède dans *The age of reason* (voir éd. Robertson Londres 1905) à une critique des miracles.
- (34) Dieter Schlenstedt, *Wirkungsästhetische Analysen*, Berlin, 1979.
- (35) *ibid.* p. 150.
- (36) BN All. 383 fol. 74.
- (37) Préface écrite en 1855. Heine admet dans ce dernier texte que son propre *Livre des chants* puisse fournir des cornets de papier où les épiciers de l'avenir donneront à de pauvres vieilles femmes du café et du tabac.



- (38) BN All. 383 fol. 155.
- (39) BN All. 383 fol. 118—119—120.
- (40) M. Serres, *Le passage du nord-ouest*, Paris 1980.
- (41) Bibliothèque Victor Cousin, Manuscrits dossier 257.
- (42) M. Serres, *Le passage du nord-ouest*, Paris 1980, p. 54.
- (43) Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, Paris 1979
- (44) manuscrit de la collection Strauss, institut Heine de Düsseldorf, folios 63.2820.

(45) Il s'agit d'un paralipomène des *Aveux d'un poète* (1854) où Heine évoque ses rapports ambigus avec le Second Empire. Les manuscrits des *Aveux* sont pour l'essentiel conservés à l'Institut Heine de Düsseldorf.

(46) Hölderlin, *Œuvres*, volume dirigé par Ph. Jaccottet Paris 1967, pp. 831—832.

(47) *Edition et interprétation de manuscrits littéraires* (édité par L. Hay/W. Woesler Bern 1981), p. 261.

(48) „I return to my earlier questions: what is a defense, and what is a trope? Freud's term is 'Abwehrmechanismen', but his categories are closer both to Lurianic hypostases and to rhetorical tropes than to mechanisms; and we can dismiss the crudity of 'mechanisms', once for all, as a now-tiresome bow to the supposed purities of a rigorously 'scientific' kind of observation <...> To re-define, let me say that a trope is 'a willing error', a turn from literal meaning in which a word or phrase is used in an improper sense, wandering from its rightful place. A trope is therefore a kind of falsification, because every trope (like every defense, which is similarly a falsification) is necessarily an interpretation, and so a mistaking." (Harold Bloom, *A map of misreading*, New York 1975 pp. 92—93).

(49) Bloom fait de la mystique juive le fondement d'une théorie de la production littéraire comme erreur d'interprétation (*Kabbalah and Criticism*, New York 1975). La possibilité de cette utilisation littéraire de la cabale se profilait déjà dans les études de G. Scholem (*Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960). Dans les «palimpsestes» étudiés par G. Genette, Bloom remarquerait surtout l'effacement du texte antérieur, la falsification qui définit le texte nouveau.

(50) BN All. 387 fol. 13—28

(51) H. Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Frankfurt 1966, troisième volume de la trilogie *Die Legitimität der Neuzeit* (La légitimité de l'époque moderne).

(52) Voir l'article de M. Werner, dans le *Heine-Jahrbuch* 1982.

(53) cité par Kurt Bayertz, *Wissenschaftstheorie und Paradigmenbegriff*, Stuttgart 1981 p. 3.

MICHEL ESPAGNE



*La chronique  
des  
traductions*



## La culture roumaine à l'époque des Lumières

Bucarest, Editions Univers, 1982, 403 p.

Ceux qui, se conformant à un courant d'opinion inauguré, disons, par l'ambassadeur de Naples en France, le marquis Caraccioli, avec son ouvrage intitulé *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française* (Venise, 1777), et dont une illustration plus récente (1938), d'éclat, serait *L'Europe française à l'époque des Lumières*, de l'historien de l'art Louis Réaux, se sont habitués à voir dans les Lumières européennes un phénomène aux origines strictement occidentales (françaises surtout), dont l'expansion serait à penser en termes de transfert, d'implantation, ne manqueraient pas d'être surpris par ce premier tome de *La Culture roumaine à l'époque des Lumières*, qui offre à l'Occident en général et à la France en particulier (est-ce un hasard si les quinze études réunies par le professeur Romul Munteanu sont traduites en français ?) une image de la culture roumaine à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle quelque peu différente de ce qu'on aurait été tenté de croire. Explicitement ou implicitement, mettant en œuvre des techniques d'approche du phénomène de culture tantôt « traditionnelles », tantôt « modernes », les auteurs des études insérées développent une conception de l'acculturation bien plus souple et plus adéquate que l'ancienne théorie des « influences ». Ils y voient un processus de coopération (le mot n'est pas prononcé, mais l'idée est là), un processus dont la réussite ne dépend pas uniquement de celui qui émet le message, mais aussi, et en égale mesure, des possibilités qu'a le récepteur éventuel de déchiffrer ce qu'on lui signifie. Loin de contester le rôle joué par l'Europe éclairée (c'eût été absurde) et le prestige dont elle a joui aux yeux des peuples du Sud-Est européen (dans son analyse de la manière dont Les Lumières roumaines découvrent l'« Europe », Adrian Marino affirme avec raison que le système de valeurs « européennes » « constitue un véritable idéal collectif de l'époque, un trait fondamental des Lumières roumaines », p. 53), le volume ne manque pourtant pas de souligner à maintes reprises l'ambiguïté, l'ambivalence des sentiments éprouvés par les Roumains à l'endroit de l'Occident : « admiration et complexe d'infériorité, émulation et envie, espoir et révolte », affirme le même Adrian Marino (p. 39). Et Alexandru Dușu d'ajouter en passant que l'image que les Lumières roumaines s'étaient faite de l'Occident ne correspondait pas entièrement aux réalités occidentales (Lumières et préromantisme dans la culture roumaine, p. 160). Affirmation importante, car elle permet de voir que l'Europe des Roumains était en partie une construction personnelle, la projection, dans l'espace, de leurs propres idéaux et que, par conséquent, si la culture roumaine a rencontré les Lumières occidentales, c'est qu'elle portait déjà les germes du renouveau spirituel. Signalons à ce sujet la position de Pompiliu Teodor qui, dans son *Dimitrie Cantemir, précurseur des Lumières dans le Sud-Est de l'Europe*, affirme que le prince moldave doit être considéré, par son *Divan*, sa *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago* ou encore son *Histoire de la grandeur et de la décadence de l'Empire Ottoman*, comme un représentant typique des Lumières précoces (à l'échelle européenne) et qu'il a préparé la voie de ce qu'on allait connaître sous le nom d'Ecole transylvaine, l'une des manifestations les plus importantes des Lumières roumaines.



Plusieurs des études insérées sont consacrées aux raisons pour lesquelles on doit nécessairement accepter l'idée que l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle a connu une « pluralité de mondes », pour reprendre une expression d'Alexandru Duțu (*Les Lumières en Moldavie et la fin de « Byzance après Byzance »*, p. 226). Les Lumières roumaines constituent un « complexe culturel spécifique » premièrement — comme le prouve avec force Romul Munteanu — du fait du caractère arriéré, par rapport à l'Occident, de la culture et de la vie économique roumaines (*Particularités des Lumières roumaines*, p. 34), d'une part, des multiples sphères d'influence politique (p. 21), de l'autre. C'est ce qui explique, affirme avec raison Romul Munteanu, les traits fondamentaux de l'Ecole transylvaine, pour ne reprendre que cet exemple : attitude légaliste et réformiste, volonté d'affirmer la latinité de la langue, intérêt tout particulier pour la pédagogie v. à ce sujet sa seconde contribution au volume : (*L'Influence de l'Ecole transylvaine sur la vie et sur l'éducation en Valachie et en Moldavie*).

Une position semblable est adoptée par Vasile Netea dans son étude *La Philosophie des Lumières, idéologie pour l'émancipation du peuple roumain*, qui ouvre le volume. Ou encore par Ovidiu Papadima (*Coordonnées européennes et spécificité des Lumières roumaines et Coordonnées Est et Sud-Est européennes et traits spécifiques des Lumières roumaines*), qui, affirmant que « des circonstances semblables peuvent engendrer des phénomènes culturels et artistiques similaires » (p. 67), obtient l'adhésion du lecteur lorsqu'il entreprend de démontrer que le josphisme a des correspondances chez des peuples qui, tels les Allemands ou les Italiens, n'avaient pas encore réalisé, eux non plus, l'unité nationale ou que les chansons et la poésie érotique des Văcărescu, Conachi et Anton Pann ont un air de famille avec la production poétique d'Alexis Piron, Gilbert, Millevoye, Parny, etc., dû, dans un cas comme dans l'autre, à la nécessité ressentie, en France comme ailleurs, de créer un contrepoids à la domination rigide de la raison. Non seulement les Văcărescu, Pann et les autres, semble riposter Mircea Popa dans *Les Lumières et l'imagination baroque*, — ont été tentés par l'irraisonnable, par l'irrégulier, mais aussi Budaï-Deleanu, avec sa *Tziganiade*, Vasile Aaron, avec *L'Année féconde* et *Reporta de rêve*, Ioan Barac avec *L'Ancêtre Eve* et *Phyllis endormie*, etc., c'est-à-dire tout ce que les Lumières roumaines ont produit de spécifique, selon l'auteur, sous l'aspect littéraire.

Dans l'esprit annoncé par Romul Munteanu, deux autres études — *Préoccupations économiques et culturelles dans les textes transylvains des années 1786—1830*, de Cornelia C. Bodea, et *Les Lumières roumaines du Banat*, de Nicolae Bocșan — analysent avec minutie et objectivité les rapports que les Lumières roumaines ont entretenus avec la politique impériale de Vienne et prouvent d'une manière on ne saurait plus convaincante qu'à leurs débuts les Lumières roumaines des deux régions ont bénéficié pleinement du réformisme autrichien, qui était, selon Nicolae Bocșan, « l'expression institutionnalisée de la philosophie des Lumières » (p. 272). Retenons également la caractérisation d'ensemble du rapport josphisme — Lumières roumaines que donne Nicolae Bocșan : « Les objectifs (du programme officiel) se réduisent à former des citoyens soumis, dociles, dévoués à l'État et à la couronne, de bons contribuables ; il se donne pour tâche de réaliser l'unité du conglomerat ethnique et national autour de la personnalité du monarque, et c'est pourquoi il s'adresse exclusivement à l'individu, au citoyen qui doit être éclairé. Le programme non-officiel des communautés part initialement de ce cadre étroit, qu'il élargit peu à peu, en le subordonnant aux impératifs de l'émancipation nationale et en transférant l'objet de son action de l'individu à la collectivité nationale en train de se former » (ibidem).



Cette subordination aux impératifs de l'émancipation nationale est très visible dans la manière dont les Lumières roumaines abordent le problème de la langue, aspect auquel sont consacrées les trois dernières études de ce premier tome. Et c'est ici qu'apparaît avec le plus de clarté peut-être le caractère spécifique des Lumières roumaines et, en général, Sud-Est européennes, car alors qu'en Occident l'effort porte principalement sur la création de ce qu'on pourrait appeler une sémio-anthropologie, une science de l'homme dont la théorie des signes n'est qu'une simple composante, chez les Lumières roumaines on se propose de défendre et d'illustrer le roumain et ceci avec d'évidentes visées politiques. « C'est là un phénomène commun à l'évolution de tous les peuples d'Europe centrale, orientale et du Sud-Est qui se trouvent en plein processus de cristallisation nationale », affirme Ladislau Gyémánt, qui ajoute ; « Le problème linguistique se pose non seulement en ce qui concerne le développement et le perfectionnement de la langue maternelle, mais, avant tout, en tant que problème politique, la langue étant un des facteurs qui contribuent à l'unification de la communauté nationale » (La signification politique du problème de la langue lors de la constitution des nations modernes, p. 382). Et s'il est incontestable, comme le prouve Adrian Marino, que les Roumains se sont adressés à toutes les œuvres fondamentales de la sémiologie occidentale de l'époque, il n'en demeure pas moins qu'ils n'en retiennent ou n'en comprennent que ce qui, pouvait contribuer à la renaissance de la culture nationale : l'idée de « génie de la langue » utile à l'affirmation de la spécificité du roumain et donc à sa défense, ou encore celle de « progrès linguistique », utile à la critique des anciens usages, « barbares », et à la promotion d'une structure rationnelle, moderne.

Par la richesse de l'information, par la rigueur et la subtilité des démonstrations La Culture roumaine à l'époque des Lumières sera pour les francophones une occasion excellente de mieux connaître une époque intéressante de formation de la culture roumaine moderne et permettra aux dix-huitiémistes roumains d'entrer dans le circuit européen. À ce premier tome s'ajoutera sous peu un second, renfermant des études portant principalement, dans une perspective surtout comparatiste, sur les figures de première grandeur des Lumières roumaines, tels que Petru Maior, Gh. Șincai, Ion Budaï Deleanu ou Paul Iorgovici.

RADU TOMA



# *Comptes rendus*





La définition complexe de l'une des époques les plus difficiles de l'histoire universelle de l'art et de la littérature réclame une démarche sinueuse aux haltes souvent surprenantes. Contesté avec obstination lors de sa pleine efflorescence, au XVII<sup>e</sup> siècle, et même plus tard, le baroque, en tant que genre spécifique, style ou époque, n'a définitivement conquis la place qui lui revient dans l'histoire de la culture que de nos jours. Cela, évidemment, au terme d'un long processus marqué par de vives polémiques qui se sont poursuivies, avec des intensités variables, jusqu'à ces dernières décennies. Ce concept, qui est entré dans la terminologie de la critique spécialisée du XVIII<sup>e</sup> siècle, a été contesté, entièrement ou partiellement — en tant qu'expression d'une réalité imaginaire ou de facto — par des étiquetages qui minimisaient son importance d'une manière souvent véhémence et simpliste; la diversité des sens qu'on lui attribuait — y compris ceux qui impliquaient son acceptation — a conduit parfois à l'affirmation de l'inexistence du phénomène en soi. La réhabilitation de ce terme commence en 1888 avec la publication de l'ouvrage de H. Wölfflin *La Renaissance et le baroque*, et se termine, malgré la persistance des opinions visant à le déprécier, par la victoire de la recherche historiciste (qui offre de plus grandes possibilités de différenciation phénoménologique) sur l'approche typologique. Concrétisant l'apparition d'une mentalité opposée à l'esprit classique de l'humanisme de la Renaissance, l'apparition d'un autre type de sensibilité artistique qui réclamait avec impétuosité un statut indépendant, le débat sur l'affirmation du baroque, phénomène naturel dans la dialectique existentielle, se répétera à divers échelons du développement de la culture, lors du différend entre les classiques et les romantiques, les réalistes critiques et les courants d'avant-garde, etc. Ce sont là des truismes qui ne se sont pas imposés depuis très longtemps dans l'histoire de la littérature.

Desservies un certain temps par des étroitesse conceptuelles classicisantes, puis sociologisantes et — ce qui n'est pas moins important — par les difficultés intrinsèques du sujet traité, les études consacrées au baroque ont pris un grand essor ces dernières années en Roumanie. Comme dans le cas de la Renaissance, les études partielles, séparément dans des revues spécialisées ou dans des ouvrages collectifs, et les chapitres synthétiques que l'on trouve dans toute histoire de la littérature, nationale ou universelle, sont très nombreux et très diversifiés. Mais en dehors de ces travaux, il est paru, au cours de ces cinq dernières années seulement — comme en vertu d'une loi compensatrice — trois livres consacrés au baroque, ayant un caractère de synthèse. Ces trois ouvrages se complètent réciproquement en ce qui concerne le type d'étude, le domaine des problèmes abordés et le champ des investigations. Le premier volume a un caractère essentiellement théorique, alors que les deux autres sont plutôt analytiques-pratiques et embrassent, l'un — l'espace européen, l'autre — l'espace roumain.

Edgar Papu était porté à interpréter le baroque — après avoir écrit sur la Renaissance — par son penchant intellectuel pour les recherches historicistes, pour les études sur le devenir de la création au long des siècles. Considérant le baroque comme un style



de vie, c'est-à-dire comme un style ayant une existence permanente mais qui a connu une période de plein épanouissement, notre exégète n'a nullement l'intention d'en embrasser tous les aspects — ce qui est d'ailleurs impossible — et s'arrête au moment où il estime avoir cerné des contours tant soit peu unitaires et globaux, toujours susceptibles de perfectionnement. Il insiste donc sur les caractères intensifs du style dans Barocul ca tip de existență (« Le baroque comme type d'existence » — 1977), ouvrage qui se propose de combler une lacune historico-littéraire et de compléter les données et les interprétations existantes. Formulant, sur des bases philosophiques et artistiques concrètes, quelques-unes des coordonnées principales — le tragique du vécu, la conscience disloquée, la position défensive et le rôle accru de l'originalité, à quoi on pourrait ajouter l'ostentation spectaculaire, le signe de la perle et du miroir, l'obsession des intérieurs l'équivoque, etc. — l'auteur fait ressortir les traits distinctifs de la structure baroque. Comparée aux autres styles, elle est inépuisable et infinie, par ses problèmes et ses aspects, confuse, et insoluble à cause de l'antagonisme inconciliable du vécu: Faust, Hamlet ou don Juan, par exemple. Enrichies des possibilités offertes par la littérature comparée, les conclusions, jamais définitives, imposent leur propre relativité. Bien que persuadé que l'esprit roumain n'est pas baroque de par sa nature, l'auteur trace, dans la dernière partie du deuxième tome, les repères d'une vision intégrale de ce phénomène dans notre pays, dépassant ainsi les études unilatérales antérieures. La tendance au baroque qui s'est manifestée dans la culture roumaine d'une manière plus accentuée à certaines époques est expliquée par les conditions historiques et économiques propices et illustrée par des exemples littéraires parfois concluants du point de vue spéculatif.

Le livre publié par D. H. Mazilu — Barocul in literatura română din secolul al XVII-lea (« Le baroque dans la littérature roumaine du XVII<sup>e</sup> siècle ») (1976) — est programmatique par excellence car il se propose des objectifs immédiats dans l'espace roumain: montrer que les premières manifestations baroques ont eu lieu chez nous un siècle plus tôt que ne l'indiquent les histoires littéraires. Constatant certaines insuffisances dans les études antérieures, l'auteur s'attache à formuler les signes qui témoignent du processus par lequel la culture roumaine se rattache dès le XVII<sup>e</sup> siècle — mais pas forcément d'une manière synchronique — à la spiritualité baroque et explore à cet effet les modalités de sélection et d'assimilation des motifs et des principes ordonnateurs ainsi que les directions évolutives qui ont conduit ultérieurement à la « littérature baroque roumaine ». C'est là, reconnaissons-le, un objectif téméraire (étant donné les difficultés rencontrées en matière de documentation, parfois presque insurmontables) que l'auteur a réalisé avec des résultats méritoires. Pour déceler et ordonner en un système cohérent les éléments de facture baroque de la littérature roumaine pendant une période clairement délimitée, D. H. Mazilu commence par préparer ses instruments de travail et par délimiter le champ de ses investigations. S'appuyant sur les résultats des recherches antérieures, il considère le baroque comme un courant qui exprime un état d'inquiétude à une époque d'instabilité, une crise de conscience en quête d'une compensation esthétique, et rejette l'interprétation tendancieusement classicisante qui voit dans le baroque l'expression de la décadence post-renaissante. Il passe ensuite en revue les manifestations de l'esprit baroque dans les pays voisins du centre et du sud-est de l'Europe et nous donne ainsi une image générale des voies de pénétration. La démonstration proprement dite est centrée sur les contributions des grands érudits roumains Udriște Năsturel, Varlaam, Miron Costin et Dosoftei. Esprits réceptifs au renouveau, ces remarquables personnalités de la culture roumaine ressentent comme une contrainte les traditions byzanto-slaves et aspirent



à une européanisation libératrice dont ils prendront d'ailleurs l'initiative, lorsque les circonstances deviendront favorables, par des options baroques significatives. Des thèmes comme les variantes fortuna labilis, le caractère éphémère des choses en ce bas-monde, l'homme à la discrétion du destin, etc. que l'on trouve dans leurs écrits, leur inclination pour certains genres poétiques, pour une certaine rhétorique et, ce qui n'est pas moins important, les positions éthiques et esthétiques nouvelles qui les caractérisent et sur lesquelles insiste l'auteur sont particulièrement suggestives. Le baroque a effectivement représenté une ouverture sur l'extérieur, sur les cultures occidentales car le dialogue des érudits roumains, consacré limitativement à des vérités fondamentales, a fini par entraîner le domaine étranger.

Quelques questions que l'on puisse soulever sur tel détail ou telle interprétation, les plaidoyers historicistes ou de littérature comparée sont persuasifs et abondamment argumentés et les contributions des devanciers, citées parfois trop consciencieusement, font ressortir les mérites propres de cette étude. L'attitude critique à l'égard des sources utilisées — présente, il est vrai, explicitement ou implicitement, tout au long de l'exposé — s'atténue parfois pour se transformer en une adoption par trop indulgente de certaines opinions historico-littéraires. Ainsi, le fait de considérer le contact avec l'antiquité gréco-romaine ou de cultiver la langue nationale sous le signe du baroque — dans l'esprit de certaines thèses que d'aucuns ont jadis soutenues — peut donner matière à discussion. Il en va de même de la formule humanisme baroque. Dans une réalité socio-historique propice, caractéristique du Sud-Est européen, les éléments baroques coexistent avec les éléments renaissants-humanistes sans pour autant les absorber au point de vue conceptuel. Tous se greffent cependant, sans y être contraints, sur les traditions médiévales. Le transfert de fonctions de la Renaissance au baroque aurait pu avoir lieu et, en conséquence, on aurait pu parler d'un humanisme baroque, mais uniquement dans la mesure où dans cette zone le baroque aurait pris un grand essor, rigoureusement délimitable dans le temps et fondé sur une poétique cohérente au niveau de la conception et de la formalisation; nul n'ignore en effet que tout courant est structurellement impur. Mais il s'agit plutôt, à nos yeux, de réverbérations qui, quelque importantes qu'elles soient, ne se concrétisent pas et ne s'affirment pas comme un courant indépendant et dominant — à l'instar des efflorescences propres à l'Europe occidentale — ni au XVII<sup>e</sup> siècle ni plus tard; elles existent sur le même plan que les prolongements de l'humanisme qui, en dépit de toutes les réductions opérées par assimilation, conserve la facture qui lui a été imprimée par la matrice de la Renaissance. Mais ce sont là des objections qui ne s'adressent pas directement à l'auteur de cet ouvrage qui ne visent donc en aucune manière les mérites d'une entreprise sans aucun doute ardue, mais très utile.

C'est un véritable couronnement des études roumaines sur le baroque que l'ouvrage de Romul Munteanu *Clasicism si baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea* (« Classicisme et baroque dans la culture européenne du XVII<sup>e</sup> siècle ») publié en 1981. La démarche historiciste et comparée aux significations essayistes-théorisantes qui, procédant à l'exégèse des concepts, utilise et fait converger des informations et des procédés relevant de presque toutes les « humanités », le champ référentiel qui n'embrasse pas seulement les cultures largement répandues dans l'espace européen et, surtout, les résultats de cette investigation quasi monographique qui apporte de nombreuses idées nouvelles et originales par rapport aux contributions antérieures, tout cela place l'auteur parmi les spécialistes européens les plus remarquables de l'époque baroque. Esprit ayant la vocation des systématisations intégratrices, R. Munteanu délimite ici aussi — dans les chapitres introductifs — par la dialectique des oppositions, la méthode



et les notions dont il se sert, jetant ainsi les fondements de ses options conceptuelles et de travail. Distinguant deux types de sensibilité dominante à l'époque: la sensibilité classique qui se trouve sous le signe de la raison, de l'équilibre et de l'esprit géométrique, et la sensibilité baroque, stimulée par une invention exubérante, par l'état de rêverie et l'artifice antimimétique et asymétrique, l'auteur définira par la méthode contrastive les invariants de celle-ci en la réduisant à des modèles. Il isole donc les œuvres par la technique du découpage et les série selon le critère des idées-thèmes, soulignant les structures signifiantes qui dégageront le devenir de l'imaginaire en corrélation progressive avec l'univers réel. Ainsi, au lieu d'une histoire de la littérature classique et baroque stricto sensu l'auteur réalise une morphologie de la culture.

Par ailleurs, les insuffisances de l'approche typologique de la trichotomie classicisme-maniérisme-baroque ont déterminé la préférence accordée à l'expression historique, celle-ci offrant de plus amples possibilités de différenciation. La preuve en est, entre autres, l'inventaire des opinions sur l'évolution historique de ces trois notions. Au terme de chacun de ces inventaires, l'auteur indique son propre point de vue qui fait ressortir clairement les avantages de cette investigation. En particulier ceux qui concernent le maniérisme (considéré comme un « art complémentaire de tout mode de création réaliste, fondé sur une poétique rationaliste à caractère mimétique ») et le baroque. La sensibilité baroque qui irradie dans le domaine de la littérature et de la philosophie, dans les écrits moralisateurs et dans la vie quotidienne, représente un phénomène littéraire ouvert au maniérisme et au classicisme, ayant une rhétorique propre, variable, et une réalité socio-historique spécifique que recouvre un certain univers imaginaire; le baroque est une forme sans fond, c'est-à-dire dépourvue d'une vision du monde.

Nuancées et percutantes, les assertions théoriques sur le baroque, conçu comme un style et comme une époque, c'est-à-dire comme un genre spécifique, s'étaient grâce à des incursions persévérantes selon la méthode générativiste, sur certains aspects de la civilisation, du mode de vie et de la philosophie théorique et pratique, caractéristiques du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais c'est dans le domaine de la poésie que la sensibilité baroque se manifeste d'une manière particulièrement expressive. Les concepts modelés au début par la digression typologique et historico-sémantique, se vérifient pleinement dans le commentaire valorisant des textes, le fait d'objectiver les notions conduisant tout naturellement à des conclusions convaincantes, après de longues escales exemplificatrices dans la littérature et les arts de la France, de l'Angleterre, de l'Allemagne, de l'Italie, de l'Espagne et d'autres pays. La concentration au plus haut point de certaines matrices et de certains thèmes, qui interfèrent avec la rhétorique du discours, permet la recomposition du registre lyrique quelque hétérogène que soit sa structure. Examinant « la façon dont se présentent la condition humaine, le sentiment du temps et de la nature conçue comme un espace protecteur, la fonction de l'éros rapporté au thanatos, l'objet de la satire et de la poésie grotesque », R. Munteanu nous renvoie par analogie aux composantes fondamentales de l'univers poétique.

La sensibilité baroque, transfigurée de la même façon, mais à une échelle plus petite, dans le domaine de la prose et du théâtre, présente une image de l'homme, prisonnier d'une existence éphémère, dans une gamme diverse de comportements ostentatoires aux excroissances ludiques et sensualistes excessives. Le pessimisme prépondérant, l'indifférence stoïque, l'évasion dans le rêve, l'amour, la nature et le mépris, la révolte, la vie vécue quantitativement et la vision humoristique du mal témoignent d'une conception complexe et particulière du monde. L'inventaire sélectif des espaces thématiques, le commentaire de l'indétermination et la mise en relief des caractères formalisateurs justifient la variété déconcertante de la poésie baroque. La phrase qui termine, comme un



axiome, cette étude d'une grande profondeur qui dépasse souvent les stéréotypes historico-littéraires enracinés, est convaincante à cet égard; « Encline à la méditation abstraite en Angleterre, oscillant entre l'intérieur et l'extérieur en France et en Allemagne, réduite par la technique associationniste choquante, imprévisible en Italie et en Espagne, ludique, sentimentale et affectée, ostentatoire et discrète, déclenchée par la rêverie, l'illusion et l'événement, par des situations limites et des détails quotidiens, solennelle, drôle et moralisatrice, cynique et sensuelle, pieuse et amoral, la poésie baroque s'inscrit dans un espace artistique aux possibilités infinies, aux expériences réussies et avortées qui serviront longtemps de matrice immense d'où tireront leur sève d'autres manières d'être de la création lyrique. » Il s'agit, en un mot, d'une étude de littérature comparée parmi les plus amples, qui s'impose par la rigueur dialectique, la solidité de l'argumentation, la valeur des exemples; il s'agit d'un ouvrage de référence dont devront tenir compte les études futures sur le baroque.

Les synthèses que nous venons de présenter, ainsi que les études ayant une problématique moins ample, publiées ces dernières années dans des revues spécialisées ou des ouvrages collectifs, soulignent la contribution importante des spécialistes roumains à l'éclaircissement de nombreuses questions que soulève le baroque européen. Leur valeur compétitive ne saurait être mise en doute.

STAN VELEA

ANTON COSMA

### **Romanul românesc și problematica omului contemporan** (*"The Romanian Novel and the Contemporary Man's Problems"*)

Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1977, 364 pp.

Aspiring to know and describe a subject with imprecise limits — a subject resembling a delta that continually decays and revives, that has both sand banks and floating reed islets — critic Anton Cosma has courageously undertaken by himself a venture of a multidisciplinary character in fact. He was to study the history of the subject, to describe its present state and foresee the evolution of such a complex "ecosystem" like the contemporary Romanian novel. This is a risky but daring venture and should be appreciated not by finding faults where there are none, but by primarily revealing its positive character.

Preconceived ideas cannot be avoided in such a case because the critic's option is not only an aesthetic but also an ideological one. In my opinion certain assertions at this latter level can be questioned.

Making things anonymous and reifying them are fundamental concepts with which the author deals and by means of which he draws the conclusions regarding the specificity, the originality of the Romanian novel. They are effective only when related to an anthropocentric outlook of the world, which is not the only possible one although it is much more soothing. To my mind, if one could accept the idea that making things anonymous is not a reality of a negative, malignant character, when formulating certain melioristic conclusions on the possibility to avoid reification in the societies of a socialist type, it is necessary to take into account the difference between the complexity of the social structures proper to the two types of societies — socialist and capitalist — the asynchronic character of their evolution, starting from the "initial" historical situation.



This does not mean that the critic's socio-anthropologic outlook, which appears when the above-mentioned concepts are applied, compels one to ponder over the questions of the contemporary novel. Making things anonymous is a process whose aesthetic sensitization has been one of the concerns of Romanian novelists.

In his concrete examinations Anton Cosma manages to preserve the individuality of the literary fact. He often makes a minute analysis of the narrative mechanisms by means of which prose writers express their fundamental obsessions. Some chapters are excellent: *Omul social* ("Social Man"), about Alexandru Ivasiuc's prose; *Omul subiectual* ("Subjective Man"), about Nicolae Breban's prose, an extremely rigorous analysis (I should object to the fact that the author's reticence on the eroticism of certain scenes is sometimes accounted for — although the critic denies it — by an excessive prudery, if one takes into account the benignant character of eroticism with Berban); *Omul obiectual* ("Objective Man"), about Radu Petrescu's prose. Here, too, I should object that it seems inaccurate to me to say this writer — possessing a marked sense of the metaphysical — considers man as "an object endowed with sensitivity." Equally interesting are the chapters describing some types of characters (the underprivileged man, the absent-minded man, the new careerist, the whimsical man). As for the type of the communist character, his political position does not always include his moral, intellectual quality, so I would have preferred the exemplary character formula. The possibility to establish the typicalness of characters seems an illusion to me as long as we lack the criterion that should be offered by some more exact research (in statistics, sociology). The literary frequency of certain types does not express directly their real social frequency and importance.

Considering the sociological structure, the author makes a highly suggestive analysis of adaptation or integration (with the often unavoidable critical moment when one tries to seclude oneself, to refuse, to exclude oneself from society), of the individual's relation to society. For reasons pertaining to opportuneness, many novelists appear to have avoided a tragic solution of the crisis; not necessarily because they were convinced of the healing power of the community, but because this way they wanted to avoid the optimizing intrusion of the censors, the first readers of a book, who thus would have abolished the internal law of writing.

*Utopia necesară* ("The Necessary Utopia") is an important chapter as it describes the process of building positive or negative utopian models in Romanian literature and the process of including in literature certain structures which, until not long ago, were part of science fiction paraliterature. The explanation of the utopian obsession could be the necessity to reshape the given social model, "a way in which the novel participates in the creation of the future (social) structures." It would have been interesting to compare the utopian novel in the post-war decade, as a form of idealization, with the novel criticizing the terrorist ultrarationalism of the utopia, for, under certain circumstances, a utopia can be of a reactionary character. The remarks on the polemical spirit of the novel in the past decade, as a mark of vitality — making a distinction between the polemics characteristic of the period before 1960 and the present-day one — are also most substantial.

Starting from the assertion that, by *Istoria ieroglifică* ("The Hieroglyphical History"), Romanian literature had a political novel before it had a social one, Anton Cosma talks about novels "where [...] the major aesthetic object is the author's political attitude, not the meditation on the political condition of man in our time." In this sense I think there are legitimistic novels that do nothing but illustrate — with more or less ability, of course — the theses of the successive moments of the ideological evolution.



Fortunately, there is a propensity to the genuine political novel. One of the writings that managed to materialize such a propensity is Augustin Buzura's *Fetele tăcerii* ("The Faces of Silence"). The critic rightly says it has an exemplary value.

Using the concept of realism to define the tendency of this moment in the evolution of the Romanian novel, Anton Cosma defines it in passing:

"Realism has always been a way of approaching the real in the spirit of the real. First this implies that realism has always been characterized by the aspiration to understand this spirit of the real and evolved concurrently with man's picture of the real. Secondly it has been characterized by the fact that the supporters of realism considered the world as real and the artistic creation as a possibility to intervene by specific means in its reality."

\*

Anton Cosma is interested in the present-day stage of the Romanian form as a "historically constituted literary structure." The participants in a panel discussion organized by Vatra in 1973 emphasized the fact that the author tried to demonstrate the idea that — genetically speaking — the chroniclers' literature could be one of the epic structures that generated our novel. The demonstration is convincing enough as Neculce "does not speak about history entirely overlooking its fabulous character" and the 42 legends of his chronicle are a "key-note." The fact that it was only in the last century that the chronicles penetrated into Romanian culture does not exclude the validity of this hypothesis. On the contrary it shows the maximum probability that these texts acted as a catalyst (together with translations) and in certain cases (Sadoveanu's literature, for instance) directly influenced the novelists' epic outlook. For the 19th century in Romania also marked the beginning of our modern historiography, which was bent on demonstrating a thesis because of the pressure exerted by certain political factors (I am referring to the writings of Bălcescu, Șincai, Maior, Kogălniceanu).

One of the chapters throwing light on the destiny of our novel is *Expansiunea barocului* ("The Expansion of the Baroque"). "The baroque could be regarded," the critic says, "as a style propitious for a revolutionary art taken as an art of a revolutionary time," as a means of expressing "the tensions of this time" and an extreme reaction to the excessive canonization of the aesthetic dogmatism. But there is a dangerous baroque spirit, too, a useless literary mechanism. The demonstration can be perfectly believed. It presents original standpoints (the Balkan spirit considered as a variety of the baroque).

But the critic's ideal is a classical one (a neo-classical realism) deriving from his rationalist spirit that avoids excesses (even the rationalist ones!). At present the Romanian novel wavers between the anarchy of the baroque and the secret dream of classicism. The baroque "often lacks real profoundness and perspective. It is sometimes in a hurry to produce, not anxious to assimilate and create: instead of humanizing the world, it tends to reify itself." The critic's option (that is his discreet "dogmatism") is quite obvious: "It is possible to leave behind this tendency to reify things and make them anonymous only by adopting a loftier and broader outlook on man's condition." "For the only principle in human [European] culture that has so far proved capable of assimilating the condition of anonymity and of changing it into a complete positive value was the classical principle. This is not a return to classicism, on the contrary it is a move forward to the classic [...]." The book ends by pointing to the appearance of a new way to look upon the future which enables the critic to foresee the conceptual foundation of a dialectical realism at least. Thus Anton Cosma enters the realm of



prophecies. Still looking for support in a concrete literary fact, he offers us his utopia, a "relative liberation from the historical character which is necessary to the great art."

Although some options in point of theory and value are determined by a number of reading habits and obvious preferences for reference literature, where the attitude value often prevails, the critic manages to surpass this confinement when making his critical examination. This position is determined by the very situation of our prose which, by the authors' social status and the function it has, must still take the place or take up certain functions of other means of cultural expression that are still insufficiently considered (historiography, sociology, feature reports, pamphlets).

Leaving aside a few uncertainties in point of terminology, Anton Cosma's book seems to me one of the most coherent works of contemporary Romanian prose. Hence the merits and shortcomings of this book, which is one of the inciting critical works written of late.

DAN CULCER

TIMOTHY J. REISS

### Tragedy and Truth.

Yale University Press, 1980.

Carrefour de plusieurs disciplines humanistes (philosophie, histoire, théorie littéraire, rhétorique, etc.), qu'il envisage dans une approche sémiotique de la tragédie, l'ouvrage de Timothy J. Reiss nous semble important pour deux raisons. L'une concerne la démarche elle-même, qui, tel un système ouvert, s'organise et se ré-organise en fonction non seulement de l'interdépendance de ses éléments conceptuels, mais également des informations offertes par l'« extérieur »; l'objet d'étude est envisagé comme un fait aussi bien isolé qu'en interaction avec d'autres événements culturels, simultanés ou non. Autrement dit, il s'agit d'une conception théorique qui maintient un équilibre mobile entre le général et le particulier, et qui s'oriente en vertu des conséquences de leur corrélation. C'est à partir d'une telle perspective dynamique que le texte de Reiss s'efforce de construire des modèles d'analyse qui soient validés par confrontation avec la classe d'« objets » examinés. L'autre raison est en quelque sorte un effet de la première; c'est l'apport substantiel de l'ouvrage à la connaissance de la tragédie en tant que discours en soi, ainsi qu'en relation avec d'autres types de discours, et, par là, de son rôle dans le fonctionnement d'une culture donnée: « a role important to the intellectual, conceptual, and ideological function of a given culture » (p. 2).

Les analyses « concrètes » des pièces de Buchanan, Jodelle, Marlowe, Garnier, Shakespeare, Dryden et Racine, témoignent d'une pensée soucieuse d'argumenter, de façon détaillée et convaincante, en faveur du jeu dialectique, profond et nuancé, d'où se dégagent ressemblances et différences, permanences et changements.

La définition de la tragédie comme « a discursive process that creates order and make it possible to ascribe meaning to that order » (p. 17), devient prémisse de travail qui engage son auteur dans la voie du raisonnement qui la confirme, raisonnement dont les modalités descriptives et explicatives mettent en œuvre une mobile articulation entre le co-texte et le contexte.

Par ailleurs, comme la démarche de Reiss insisté sur l'analyse du discours dans la tragédie quant à ses possibilités de produire le sens, il s'ensuit qu'un tel discours est envi-



sagé « not as representing a reality of which it would be the transparent medium, but as participating in a network of discourses that subsequently set that « reality » » (à propos de la tragédie classique) (p. 266).

Si les questions soulevées par et à travers chaque analyse discursive sont presque les mêmes dans leur généralité (espace énonciatif, situation discursive, opérateurs, intentions et cohérence discursifs, référence et vérité, fonctions du discours, etc.), leur manifestation particulière, les modalités et les issues proposées, dépendent de l'épistème qui les englobe; à leur tour, elles ont le pouvoir d'annoncer de nouvelles possibilités de connaissance. Ce faisant, la nécessité d'un examen minutieux et comparatif du conceptuel et de l'« empirique », envisagés dans leur interconnexion, à l'égard de la tragédie, telle qu'elle s'est réalisée concrètement au V<sup>e</sup> siècle en Grèce et aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Europe.

Ainsi, chaque étape constitutive de cet événement littéraire pose-t-il, invariablement, le problème de la connaissance et de sa communication. La Renaissance, par exemple offre, pour ce qui est du développement de la tragédie comme discours, une évolution qui va de l'impossibilité en matière d'ordre, et, partant, de sens (rendue par ce qu'on appelle le tragique — p. 3), vers la métaphorisation d'une telle impossibilité et, plus loin, vers la performance de cette métaphore comme personnage (p. 5). La quête du sens assigne à la tragédie de cette période un rôle actif dans la production de l'épistème respectif. Le classicisme marque un changement essentiel: l'absence de signification y est circonscrite, le sens y étant fourni par l'identité psychologique d'une place individuelle dans un réseau de relations sociales. Les discours de Racine, de Dryden et de leurs contemporains sont (re)produits et représentés: « they elaborate economic individualism, the political theory and practice of the contractual state, of normative psychology, of the history and society of our modernity » (p. 5).

La crise du discours analytico-référentiel (discours dont l'ordre syntaxique est analysé par un élément extérieur devenu son référent — p. 2) révélée par la Renaissance, stimule la recherche d'une autre modalité de connaissance, d'où l'élaboration du concept de hiérarchie discursive, « as a condition of communication and as the way in which "speaking relationships" are organized » (p. 80), avec les possibilités de désignation et de relativité qui s'ensuivent: un sujet, par exemple, devient objet, parce que nommé dans un autre discours (métaphorique) (p. 137).

En ce qui concerne l'attention prêtée à la connaissance par le discours de la tragédie, dans son devenir, rappelons également l'apparition du paradigme de la perception visuelle, qui remplacera graduellement, dans le néo-classicisme, le paradigme langagier dominant à l'époque de la Renaissance. Une telle modification pose d'autres problèmes, qui marqueront l'orientation du discours. Celui-ci, s'intéressera plutôt à l'activité psychique, au contrôle et au pouvoir des individus (p. 154).

Les multiples et changeantes relations dans lesquelles entrent les unités du texte de la tragédie ont des conséquences intéressantes pour le rôle du discours dans le discours ainsi que pour le discours envisagé comme un tout dans les divers contextes sémiotiques auxquels appartiennent ses manifestations particulières. L'insistance de l'auteur sur les changements de fonction du langage dans son usage, soit dans un même texte, soit d'un texte à l'autre, se justifie par le fait que celui-ci enveloppe et développe, tout à la fois, des conceptions et des mentalités, souvent conflictuelles. La constitution des systèmes épistémiques, doxastiques, boulestiques, évaluatifs et normatifs qui définissent les personnages du point de vue cognitif, volitif, idéologique et actionnel, présuppose et/ou implique des attitudes de la part des acteurs textuels vis-à-vis de l'« être » et du « faire » discursifs. Ainsi, pour Goneril et pour Regan, le langage est un instrument



d'acquisition du pouvoir, l'énonciation ne garantissant plus « l'existence » de son sujet (comme c'était le cas pour les énonciateurs des tragédies antérieures) (voir p. 191). Lear met un signe d'égalité entre le langage et l'acte; son discours appartient à cette classe de discours qui se caractérisent par la fonction performative du langage, dans le sens de J. Austin. Lear ne parvient pas à distinguer entre valeur intrinsèque et valeur d'échange du discours; il les confond et se contredit. Il pense dans les termes des deux discours, dont il croit qu'ils peuvent coexister; d'où sa confusion (voir pp. 194—196). Cette pièce de Shakespeare prouve la nécessité d'un nouvel ordre discursif, qui ne pourrait s'instaurer par annulation de l'un des deux discours conflictuels (cela signifierait une rechute dans l'espace tragique), mais par l'engendrement d'un discours provenu de et à travers cet espace oppositionnel même: « The discourse of tragedy, as a whole, is gradually performing the production of a solution to such incomprehension from within its own elaboration, and not merely, (...) by emphasizing one or other of two conflicting discursive « systems ». It is producing (dialectically?) a « third » within the very space of confrontation ». (p. 203).

L'examen de la tragédie du point de vue de sa structure et de sa fonction, dans leur devenir, débouche sur des remarques visant les changements opérés à travers le temps dans le domaine aussi bien du signifiant (modification des termes et/ou des expressions, existant à tel ou tel moment) que du signifié (l'apparition d'autres concepts, propriétés et relations, appelés par les nouvelles réalités épistémiques et ontologiques). L'explication de pareilles transformations et des conséquences qui en découlent, entraîne l'étude des possibilités d'interconnexions changeantes de l'ensemble des discours (linguistique philosophique, politique, etc.) composant l'épistème des différentes époques, ainsi que la place et la problématique concrète de la tragédie, située chaque fois dans cet ensemble même.

Une comparaison entre la Renaissance et le Classicisme, en ce qui concerne le référent du concept de mimésis (dont le sens a bien changé à travers les siècles, tout comme celui de la tragédie, d'ailleurs — p. 286), met en évidence un déplacement d'intérêt essentiel des deux types de tragédies: si l'un a plutôt des soucis linguistiques et rhétoriques, l'autre s'oriente vers l'extérieur du discours pour le codifier; de la sorte, son ordre devient isomorphe à celui de la réalité humaine. Le concept de vraisemblance, opérant dans le cadre de la mentalité néo-classique, y fonctionne donc dans le sens d'une homologie entre la structure discursive et la structure extradiscursive (politique, psychologique et philosophique, par exemple) (p. 240). En tant que discours analytico-référentiel, la tragédie de Racine ne peut pas ne pas participer à l'expérimentation pratique des vérités théoriques auxquelles est confronté la période classique; et par conséquent, sa contribution à l'élaboration de tel ou tel type d'ordre. Ainsi, le problème de la vérité sociale et de la soif de pouvoir, rapproche Richelieu, Hobbes et Racine, dans le chapitre 9 de l'ouvrage, où Reiss argumente en faveur de la correspondance entre des discours de natures différentes. C'est là un bel exemple de lecture théorique intertextuelle.

Les commentaires de l'auteur sur la tragédie postracinienne, bien que sommaires, font voir un déplacement cognitif: les personnages d'Ibsen, par exemple, n'élaborent plus un domaine de connaissance, n'instituent plus des systèmes générateurs de sens; le problème réside, cette fois-ci, dans le choix entre des situations extérieures présentées en tant qu'ordres divers, mais essentiellement compréhensibles (pp. 298—300).

Il s'ensuit que les rapports entre le texte de la tragédie et le contexte, qu'ils soient de dépendance, de correspondance ou de stimulation, ne sont pas si transparents qu'on pourrait le croire au premier abord. L'auteur essaie, chaque fois, de capter leur subtile complexité ainsi que leurs implications, relevantes pour la formation ou la mise en question d'un épistème.



L'analyse du contexte sémiotique, dans son devenir spatio-temporel, relève, au-delà des variables, certaines constantes qui rendent possible l'apparition d'un type similaire d'événement appelé tragédie: la crise cognitive, par exemple, et l'absence de sens qui en résulte, déterminent le développement de la tragédie se proposant de les « faire parler » et de les résoudre; cela implique la production d'un ordre discursif, le sens n'étant que l'effet d'un tel ordre. Il en résulte une différence majeure entre la tragédie et la comédie: celle-là « crée le discours », celle-ci « le trouve déjà créé »; c'est là, peut-être, une explication du fait que le XVIII<sup>e</sup> siècle est essentiellement un siècle de la comédie (voir note 85, p. 309).

Soulignons, encore une fois, que les variables historiques, sociales, politiques, etc., fonctionnent pertinemment dans la manifestation, chaque fois différente, de l'événement de la tragédie; « Indeed, this fusion of tragedy and « legitimate » historiography at the beginning of the modern period can serve to indicate the considerable difference that exists between the tragedy and social order of Greek antiquity, and those of the European monarchies at the outset of the modern era » (p. 284).

L'auteur prête aussi une attention particulière à la réception de la tragédie en vertu et au-delà des points spatio-temporels. Le récepteur de la tragédie, lecteur et/ou spectateur, aura à son égard des attitudes psychologiques, cognitives ou évaluatives, changeantes, en fonction des normes plus ou moins implicites de l'espace sémiotique auquel il appartient. C'est là une suggestion à retenir pour une théorie de la réception partant de l'hypothèse (à argumenter) du double conditionnement de l'interprétation: d'une part la structure de l'événement culturel respectif, dans l'espace sémiotique qui l'inclut, ainsi que leur confrontation interprétative et d'autre part, un espace épistémique différent, qui apporterait des modifications interprétatives en fonction de son récepteur-type. Une telle suggestion rejoint l'opinion de Stierle, K., entre autres, à l'égard du rapport existant entre le système du texte et le système du lecteur, qui change relativement à la distance temporelle (Réception et fiction, Poétique 39/1979).

Certaines permanences majeures du côté de la production, tout comme la variabilité de la réception, rendent le discours de la tragédie (et non seulement de la tragédie, jouons-nous) prêt à accepter et à justifier des sens de plus en plus indirects, de moins en moins littéraux. Les remarques sur les commentaires interprétatifs mettent en discussion le problème de la pertinence interprétative. À ce propos, le texte de Reiss pose comme critère de base le fonctionnement du discours respectif dans son ensemble, même si, pour se produire, il recourt à la re-production. Une fois respectée cette condition, n'importe quelle perspective d'analyse devient possible.

L'ouvrage de Reiss apparaît comme un modèle exemplaire de lecture théorique et « pratique » qui se fait et se re-fait selon des points de vue toujours plus englobants. Les conclusions à caractère général, qui découlent nécessairement de chaque raisonnement particulier, incitent le lecteur à poursuivre l'analyse de la tragédie jusqu'à nos jours, afin de les tester, car elles s'avèrent intuitivement valables. À cet égard, citons les propositions finales qui synthétisent les propriétés spécifiques de la tragédie: « Tragedy would be the discourse that at once accepts and questions the nomothetic discourse of society. That is so simply because tragedy marks the moment of the creation of such discursive order, the moment when the impossibility of law is enclosed and rejected beyond and outside the limits of what can be said. It marks the moment when the order



of what can be said (i.e., the logical or discursive space of a given culture) is itself asserted. Tragedy escapes from, but installs, the political. Tragedy is at once the moment of crisis and its resolution. Tragedy is simultaneously the invention and the exile of the tragic, indicating the difficulty but also the necessity of the political. It installs a discourse permitting the elaboration of interpersonal relations of force within society, whatever may be the diversity of such discourse according to the different times and places where it appears» (p. 302).

NICULINA IVANCIU

## MIHAIL DIACONESCU

### Marele cîntec ("The Great Song")

Eminescu Publishing House, Bucureşti, 1980, 382 pp.

The 20th-century man is keenly aware of history. Being the creation and the creator of history, modern man frees himself from the inertia of pure fiction, from the unreality of words. It is not the useless act that fascinates him, but the responsible action, not the exile, but the fight. Contemporary Romanian literature — from Marin Preda, Ion Lăncrăjan, Eugen Barbu or Laurenţiu Fulga to D. R. Popescu, Fănuş Neagu, Augustin Buzura, Constantin Ţoiu, Virgil Duda, etc. — illustrates this very dramatic conflict between man and his fellow creatures considered as history, as progress. In this context Mihail Diaconescu describes the prototype of the culture creator (painter, rhetor, sculptor, composer) for whom to live means to integrate oneself into history and face it. By means of any novel he has written so far — from *Visele au contruri precise* ("Dreams Have Distinct Outlines") (1963) and *Culorile singelui* ("The Colours of Blood") (1973) to *Adevărul retorului Lucaci* ("Rhetor Lucaci's Truth") (1977), *Marele cîntec* (1980), *Umbrele nopţii* ("The Shadows of the Night") (1980), *Călătoria spre zei* ("The Travel to the Gods") (1982) — Mihail Diaconescu reconstructs and restores history, reveals souls worried by time and doubt. The setting up of a world, the moulding of a human personality out of anxiety and repeated options, for short the formation and creation, the long way of History to Work are the major themes of this fascinating universe contained in the above-mentioned novels. I think they are best rendered in *Marele cîntec*, which was unanimously appreciated by Romanian critics.

*Marele cîntec* is a baroque novel with a polyphonic structure. It seems to be a word rendition of an oratorio by Bach or a painting by Magmasco. The novel consists of three parts (*Patima* — "The Passion," *Răcăcirea* — "The Wandering," *Homo pro instrumentum*) followed by an Epilogue and is divided into twenty-seven chapters. Mihail Diaconescu has not forgotten "the lesson of the great classics" (Romain Rolland, Jean Christophe, and Thomas Mann, *Doctor Faustus*): his novel is a story describing the creation of a song. The triumphs and failures of the flesh turn into musical phrases. The ceremonies and farces of history turn into thirds, fifths and sevenths. Music is interrupted by history here and there. Economic and political interests, great and small powers, kings and pontiffs (Louis XIV, Leopold of Hapsburg, Charles II Stuart, Oliver Cromwell, Pope Innocent, Kara Mustafa, Michael Apafi, etc.) are all present in this novel. The musical image is a *coincidentia oppositorum*: the world and the dream melt together in sound.



Marele cîntec is not only an Iliad, the record of the struggle for power (getting to the position of vicarius generalis), but also an Odyssey, the story of man's return to himself: after wandering among passions and temptations, Ioan Căianu-Valachus (a real character, a representative of baroque music in Romania!) finds his native Ithaca again, that is the impalpable field of creation.

Mihail Diaconescu's heroes are marked by a spasm-destiny. They write their biography, they waver between good and evil, between Abel and Cain and carry about them the original curse and the nostalgia of the primeval logos, which they try to revive in house painting (Pîrvu Mutu), in the law-word (Lucaci), in sculpture (Ștefan Manu) or in music (Ioan Căianu-Valachus).

Therefore, for Ioan Căianu-Valachus music will be an option, power, act, will be a record of the inner struggles and of the great wars, a story of history.

In Magnus Cantus Coelestis, the greatest work of his life, Ioan Căianu-Valachus expresses his revolt both at the Gregorian canon and at a false history that has been imposed from the outside. Mihail Diaconescu characterizes his hero by the latter's propensity to option, doubt and sacrifice. Indeed, offering oneself as a prey and sacrifice is the beginning of a true history. Music is this very sacrifice place that can lead one to another history. But the writer demonstrates that music can also mean liberating oneself from sacrifice and preparing freedom. Freedom is nothing else but a history moulded to the rhythm of one's own conscience in agreement with the other individual lives, without which a destiny turns into silence and nothingness.

Marele cîntec is a psychological parable-novel that subtly reconstructs history. It is one of the outstanding events of contemporary Romanian literature and spirituality. Once again Mihail Diaconescu manages to demonstrate that history is to be appreciated depending on man to the extent to which man is to be appreciated depending on history.

NARCIS ZĂRNESCU

## VA SILE ANDRU

### Noaptea împăratului («La Nuit de l'Empereur»)

Ed. Eminescu, 1979, 320 p.

Le quatrième livre de Vasile Andru est un roman historique qui confirme l'intérêt que l'auteur témoigne à la réévaluation des traditions envisagée sous l'angle des techniques de la prose moderne.

D'ordinaire, le passé apparaît à l'écrivain roumain tel un sanctuaire dont on franchit le seuil seulement en habit de fête, en arborant une mine hiératique; la couleur locale (la note archaïque, en l'occurrence) et l'écriture cérémonieusement calligraphique sont autant de normes considérées comme imprescriptibles. Jusqu'à présent, dans ce genre l'attitude évocatrice plus ou moins marquée par les états affectifs s'a emporté sur l'attitude lucide, objective.

C'est pourquoi, toute tentative de renouveau dans ce domaine, même si elle a un petit air hybride, d'expérience, est salutaire. Ceci est d'autant plus vrai que, dans ce cas, la matière abordée prête également à une spéculation intellectuelle, du genre essai, et à une libre effusion lyrique. Le moment daco-romain dans notre histoire est mystérieux et incitant à la fois, en raison premièrement du mystère qui enveloppe la civilisation dace qui nous a légué peu de témoignages sur elle-même et deuxièmement



du mystère intrinsèque de la genèse d'un peuple nouveau. L'auteur ne repousse donc pas la tentation du lyrisme, mais il l'oriente vers l'existential historique et non pas vers l'héroïque.

Mais la distinction fondamentale entre ce roman et le roman historique traditionnel découle de son caractère essentiellement livresque. L'histoire ne s'offre pas à l'auteur pour être évoquée ou éventuellement réinterprétée de façon polémique ou objective. L'auteur « joue » avec le passé, lui rendant son aspect de présent en plein déroulement, le ramenant dans le présent indéfini de la lecture. Le passé devient ainsi l'espace de la liberté de l'esprit, en tant que réalité dégagée de l'emprise des lois dures et implacables qui la définissaient jadis, lorsqu'elle revêtait l'habit du *présent*.

*Noapteă împăratului* (« La Nuit de l'Empereur ») prend pour prétexte épique le moment qui précède l'affrontement décisif des légions de Trajan et des Daces. « La vieillée » nocturne de l'empereur à un moment crucial fournit le cadre où vont s'insérer des faits, des souvenirs, des rêves, des méditations dont le trait d'union est un commentaire monocorde employant tous les verbes au présent, égalisant de ce fait les différents temps de l'évocation, le réel et l'imaginaire. La matière épique est dispersée, dissolue dans le discours de l'auteur, magma où se produisent de brefs éclaircissements; on y relève des fragments de situations, de figures et d'actions qui pourtant glissent dans le sous-texte avant même que le lecteur ait pu fixer leur succession causale. Risque considérable (en témoigne le désappointement de certains critiques<sup>5</sup> mais aussi excès injustifié même par rapport aux œuvres épiques modernes, qui attestent l'inefficacité de la renonciation totale de l'épique. L'écrivain tente, il est vrai, de remplacer la tension épique par celle des idées, en recourant, par exemple, au thème de l'attente (Trajan attend sa rencontre avec Décébale). Ceci justifie l'espace considérable dévolu dans le roman au « mystère dace », qui est presque une obsession de l'empereur troublé par la vaillance et la dignité de ses adversaires, intrigué par les renseignements lapidaires et confus les concernant, humilié par son incapacité de les dominer par son orgueilleuse lucidité latine. En face des forces mystérieuses des Daces, en face de leurs actions imprévisibles, la raison du commandant romain est impuissante, la « nuit » prolongée lui pèse, il tente d'en trouver une issue. Mais en fait d'issue il n'y aura que la bataille décisive, par laquelle la raison anéantit le mystère, la bataille que Trajan attend mais qui, il le pressent, n'anéantira rien; davantage même, elle attachera les vaincus aux vainqueurs tant et si bien que personne ne saura qui a conquis et qui a été conquis. Le rêve de Trajan dans la dernière partie du roman, où il se voit devenir le prisonnier des Daces, n'est qu'une allégorie de l'histoire à venir, avec la « défaite » (le retrait) des Romains et les « prisonniers » (les Romains assimilés) de l'espace dace.

Autre thème du roman est la condition du chef en rapport avec la liberté des gens qu'il commande. De ce point de vue, Trajan est opposé à Domitien, le tyran qui a fait régner la terreur et la méfiance qui a fait « prospérer les délateurs ». Trajan nous apparaît comme une sorte de dictateur « démocratique », commandant qui se dédie à la cause historique de son peuple (mieux vaut dire, de l'empire). hait les délateurs, prête l'oreille aussi bien aux blagues que le peuple colporte sur son compte qu'aux louanges que lui chante le Sénat; il accorde au peuple une certaine liberté « bien pesée », « indice de tolérance admise ». Dans ces limites, il admet l'épanouissement des personnalités; « les personnalités sont utiles quand on a tout ce dont on a besoin, quand rien ne menace... Que chacun ait toutes les idées qu'il désire, mais que tous agissent selon ma décision ».



## COMPTES RENDUS

Le plus important des thèmes qui relient les épisodes du roman est peut-être celui de la *façon d'écrire l'histoire*. Trajan est bien plus qu'un commandant militaire, il est le penseur et l'écrivain qui médite sur l'acte de transformation de l'histoire vécue en récit de l'histoire, de la guerre dace en *Commentaires sur la guerre contre les Daces*. L'empereur écrivain ne sait que trop bien que « l'histoire d'une conquête s'écrit plus tard, dans ce qui demeure et porte fruit », et pourtant il souffre en observant que « sa gaucherie dans l'art d'écrire rabaisse ses propres actes », au lieu de les exalter. Les *Commentaires de César* sont inimitables; « pleinement conscient d'avoir le don de l'acte, d'autres — celui du récit », il ne peut quand même pas résister à la tentation d'écrire l'histoire avec sa plume, non seulement avec son épée. Il constate que la transformation de l'histoire en récit à l'usage des générations à venir équivaut à sa transformation en légende, donc qu'elle est faussée par la parole. Mais il sent que l'histoire ne comporte pas uniquement des actes, mais aussi un sens et ses « veillées » constituent de ce fait une lente gestation intellectuelle. A quel point le créateur de l'histoire peut-il devenir son faussaire vis-à-vis des générations à venir? Cette question confère au texte de Vasile Andru ce pouvoir d'inciter le lecteur contemporain à faire voler en éclats les images consacrées par la tradition historique. En ce sens, la réécriture de l'histoire s'avère une façon d'exister, au sens le plus complet, *dans le présent*. Le roman de Vasile Andru constitue de ce fait un texte révélateur de l'état actuel du roman historique roumain.

ANTON COSMA



# *Kaléidoscope*





## LA DRAMATURGIE ET LE THÉÂTRE ROUMAINS EN POLOGNE

La première pièce roumaine jouée sur les scènes polonaises a été, selon les informations que nous avons recueillies jusqu'à présent, *Meşterul Manole* (« Le Maître Manole ») de Lucian Blaga, présentée en mars 1934 au Grand Théâtre de Lwow, dans la mise en scène de Konstanty Tatarkiewicz et la scénographie du grand peintre polonais Proszko. Ainsi que nous le rappelons ailleurs, cette œuvre a joui d'un grand succès, auprès du public autant que de la critique; celle-ci remarquait entre autres: « La pièce peut et doit être examinée sous l'angle des grandes vérités éternelles, des grandes vérités humaines [...]. Le drame, ayant pour toile de fond une ancienne légende roumaine, audacieusement enrichie de nouveaux éléments de composition, rencontre l'aspiration ibsenienne à des hauteurs considérables, vers les plus hauts sommets de l'émotion dramatique... » Aux yeux du public polonais, a-t-on écrit, « Lucian Blaga apparut du coup comme un poète tout à fait moderne, non seulement sensible aux rythmes du verbe ardent, rebelles aux règles, mais encore soucieux de rehausser l'effet d'ensemble par la force de son expression. Se refusant aux conventions, il s'est retourné vers la vie... »

Plusieurs historiens de la littérature polonais ont accordé une place à part, dans les ouvrages de référence parus dans l'entre-deux-guerres, aux dramaturges roumains Ion Luca Caragiale, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian, Tudor Muşatescu, Al. Kirijescu, Victor Eftimiu et G. Ciprian,

sans pour autant réussir à déterminer les théâtres polonais à monter les pièces de ceux-ci.

C'est à peine après la guerre, et en partie suite aux relations d'amitié et d'étroite coopération établies entre nos deux peuples et nos deux pays, que l'on a enregistré une préoccupation à peu près constante, surtout dans les années 1968—1980, pour la dramaturgie et le théâtre roumains. Dans ce qui suit, nous nous proposons de mettre en évidence quelques aspects liés à la réception de la dramaturgie roumaine en Pologne après la guerre.

Aussitôt après le rétablissement de la vie théâtrale sur tout le territoire polonais, les théâtres Powszechny de Varsovie, Juliusz Osterwa de Lublin, Dolnoslaski de Jelenia-Gora, Aleksander Fredro de Gnieźno, Szemanowski de Rzeszow, Stefan Jaracz d'Olsztyn, Ziemia Opolska d'Opole, Stefan Zieromski de Kielce, Ziemia Pomorska de Torun et les théâtres Dramatique de Szczecin et Baltique de Koszalin montèrent entre 1947—1948 *Omul care a văzut moartea* (« L'Homme qui a vu la mort ») de Victor Eftimiu, sous le titre de *L'Homme qui a cherché la mort*. Vingt ans plus tard le théâtre Aleksander Fredro de Gnieźno montera de nouveau cette pièce roumaine à succès, très appréciée en Pologne immédiatement après la libération.

C'est peu avant le centenaire de la naissance du grand dramaturge roumain Ion Luca Caragiale, le 22 septembre 1951 qu'a eu lieu la première de la pièce *O scrisoare pierdută* (« Une lettre



perdue») au théâtre Powszechny de Varsovie. La comédie, traduite par Adam Weisberg, avait été mise en scène par Karol Borowski et Tadeusz Chmielewski :

La mise en scène d'Une lettre perdue par le roumain Sică Alexandrescu au théâtre Stefan Jaracz de Lodz (la première a eu lieu le 25 mars 1957) a marqué un « véritable revirement » dont de nombreux hommes de théâtre polonais me parlaient encore très récemment. Le spectacle et l'activité du metteur en scène roumain ont fait l'objet d'un article publié par le remarquable critique Andrzej Wroblewski dans la revue Teatr i film (1/11/1957) : « Le ton et la forme adéquate du spectacle sont les sources du succès de cette pièce... Cette mise en scène, qui nous rappelle le théâtre de marionnettes et la commedia dell'arte, est d'autant plus originale... Gardant la distance nécessaire, Alexandrescu a réussi à rendre l'image de l'époque respectueuse, tout en la traitant avec l'humour indispensable ». Dans les décennies suivantes, tous les autres ouvrages du grand dramaturge roumain seront montés sur les scènes polonaises. Nous nous contenterons de mentionner quelques-uns de ces événements.

Au théâtre Ludwik Solski de Tarnów, Iulian Vișa crée au début de l'année 1978, pour la première fois en Pologne, le drame Năpasta (« Le Malheur »), avec Andrzej Grabowski dans le rôle de Dragomir, Ewa Czajkowska dans celui, d'Ana, et avec Stanisław Michno qui fit du personnage de Ion une création remarquable. La pièce a été traduite à la suggestion de l'auteur de ces lignes, par Zbigniew Szuperski. La chaîne de télévision de Cracovie a retransmis le spectacle en 1979. Le spectacle réalisé par Alexandru Colpacci d'après Dădăle carnavalului (« Scènes de carnaval ») une mise en scène de bonne qualité, une pléiade d'acteurs excellents, les foudroyants Andrzej Błaszyk (Iordache), Tadeusz Plucinnik et Jolanta Szajna —

a été bien accueilli par le public, mais a suscité certaines réserves parmi les critiques (Irena Kellner, Teatr, 24/1980).

La seule pièce de I.L. Caragiale qui n'avait jamais été jouée en Pologne avant mars 1980 était O noapte furtunoasă (« Une nuit orageuse »), à cause sans doute d'une traduction moins inspirée, faite au lendemain de la guerre. S'appuyant sur une nouvelle et excellente version de l'écrivain Danuța Bieńkowska, le metteur en scène roumain Călin Florian fit de cette pièce une création de bon augure au théâtre de Plock, sur une scène moins connue en Pologne.

Steaua fără nume (« L'Étoile sans nom ») de Mihail Sebastian est l'une des pièces le plus souvent jouées de ce dramaturge cérébral et « discret dans la tristesse » ; certains metteurs en scène roumains qui ont travaillé en Pologne l'ont choisie à leur tour. Rappelons les premières réalisées en 1958 au théâtre Aleksander Fredro de Gnieźno et Dolnoslaski de Jelenia Góra, en 1959 au théâtre Rozmaitości de Varsovie et au théâtre de Białystok, et en 1968 au théâtre Ziemii Gdanskiej de Gdynia. Mais le spectacle réalisé par Călin Florian au théâtre Juliusz Osterwa de Lublin, et que les acteurs polonais interprétèrent plus tard devant le public roumain au cours d'une tournée, est parvenu à exprimer toutes les virtualités du texte.

Peu de temps auparavant, Iulian Vișa avait mis en scène la même pièce au théâtre Ludwik Solski de Tarnów. Une autre pièce de Mihail Sebastian, Jocul, de-a vacanța (« Jouons aux vacances »), a été montée une seule fois en Pologne au Théâtre Polonais de Bydgoszcz, dans la mise en scène de C. Dinischiotu et la scénographie de Emil Moise. La première eut lieu en mars 1972.

De tous les dramaturges contemporains, c'est Aurel Baranga qui a été joué le plus souvent en Pologne ; presque toutes ses pièces ont été traduites dans



la langue de Mickiewicz. La première de *Fii cuminte, Cristofor!* (« Sois sage, Cristofor! ») a eu lieu le 8 janvier 1966 au théâtre Aleksander Fredro de Gniezno; la pièce a été montée ensuite à Lublin, Bydgoszcz, Białystok, Grudziadz, etc. Janina Wrzowska a traduit *Mielul turbat* (« Le Mouton enragé »), O. Hutnicki et W. Zechenter ont traduit *Rețeta fericii* (« La Recette du bonheur »), tandis que le texte polonais de *Opinia publică* (« L'Opinion publique »), que l'on joue aujourd'hui encore sous la forme d'une adaptation au théâtre *Rozmaitości* de Varsovie, est dû à Michał Gazda et Lech Wojciechowski. *Siciliana* (« La Sicilienne »), dans la version de Danuta Bienkowska, a été jouée au Théâtre de la télévision polonaise.

Dans le cadre des échanges féconds entre le Théâtre National de Iași et le théâtre Juliusz Osterwa de Lublin, le metteur en scène Cătălina Buzoianu a monté à Lublin *Nu sînt turnul Eiffel* (« Je ne suis pas la tour Eiffel ») de Ecaterian Oproiu; ce spectacle a reçu un prix au 1<sup>er</sup> festival de dramaturgie des pays socialistes, en novembre 1971, à Katowice. La première absolue en Pologne avait eu lieu une année auparavant, au Théâtre Polonais de Bydgoszcz.

L'écrivain Danuta Bienkowska, l'infatigable amie polonaise de la dramaturgie roumaine, qui a traduit à elle seule plus de 80% des ouvrages roumains qui paraissent en Pologne, a publié dans la revue *Dialog* plusieurs des pièces de Marin Sorescu: *Iona* (« Jonas »), *A treia țepă* (« Le troisième pal ») et *Matca* (« La Matrice »). La dernière a été présentée à Varsovie par le Petit Théâtre de Bucarest, au cadre du Théâtre des Nations.

Dans les cartons de l'Agence des Auteurs de Varsovie et de quelques théâtres importants se trouvent les traductions de plusieurs pièces de D. R. Popescu, Paul Everac, Dumitru Solomon, I. D. Sîrbu, Teodor Mazilu, Iosif Naghiu, Romulus Guga, etc.

Parmi les premières à succès de 1980 il faut mentionner *Cine ești tu* (« Qui es-tu ? ») de Paul Everac, au théâtre Jerzy Szaniawski de Plock, ainsi que *Eclipsa* (« L'Eclipse ») de Mircea Marian, mise en scène de Bogdan Berciu au théâtre Stefan Zeromski de Kielce, pièce qui a reçu le Prix de la meilleure-création théâtrale de la Pologne méridionale en 1981.

Les dix dernières années ont été fécondes aussi en ce qui concerne les échanges entre les théâtres de marionnettes des deux pays; on note l'accroissement du nombre des spectacles réalisés par les Roumains dans divers théâtres de Pologne. Nous mentionnerons, pour leur qualité artistique, *Magazinul cu jucării* (« Le magasin de jouets ») de Alexandru Popescu sur la scène du théâtre Lalka de Varsovie, dans la mise en scène de Władysław Tomasz Stec et la scénographie du remarquable peintre Adam Kilian, ainsi que *Anotimpurile minzului* (« Les quatre saisons du poulain ») de Vladimir Simon, créée récemment au théâtre Baj dans la mise en scène de Irina Niculescu et la scénographie de Mira Buescu.

En perspective, on se propose d'organiser en Pologne une Décade de la dramaturgie roumaine, ce qui va couronner une longue et fructueuse activité de connaissance réciproque.

NICOLAE MAREȘ

## LES COLLOQUES DE CRITIQUE DE LA REVUE «TRANSILVANIA» VI<sup>e</sup> ÉDITION

Se trouvant à leur sixième édition, les colloques de critique de la revue « Transilvania » ont débattu, lors de cette dernière session, (septembre 1982)



le thème intitulé *Le roman roumain contemporain*. Le choix s'est révélé optimum dans le contexte thématique des éditions précédentes (1977 — La définition de l'acte critique, fonctions spécifiques et importance sociale, 1978 — Le rôle de l'histoire et de la critique littéraires dans la promotion des valeurs de la littérature nationale, 1979 — La critique et l'acte de lecture, 1980 — La lecture des classiques et la théorie du texte. Centenaire Tudor Arghezi, 1981 — La lecture des classiques et la théorie du texte. Centenaire Octavian Goga). Organisés sur l'initiative de la rédaction de la revue avec l'appui des forums locaux (de Sibiu) et de l'union des Écrivains de la R.S. de Roumanie, les colloques de la revue « Transilvania » sont déjà traditionnels et ont une renommée nationale. L'organisation excellente, la participation massive (simple présence, communications ou discussions) des critiques et des historiens littéraires de toutes les zones du pays et de tous les âges, le dialogue ouvert entre les positions traditionalistes et modernistes (orientations structuralistes, sociologiques, herméneutiques, phénoménologiques, sémiotiques, pragmatiques) rendent d'une année à l'autre ces colloques plus efficaces et augmentent leur réputation. Ouverts notamment aux jeunes gens (étudiants, professeurs) qui peuvent s'y affirmer, les colloques sont non seulement professionnels mais aussi vifs grâce aux discussions, aux disputes sur les rapports théorie, critique littéraire, histoire littéraire et autres disciplines et se proposent de définir des lignes directrices possibles pour la critique littéraire actuelle.

Chaque édition des colloques repose sur « un livre », et c'est pourquoi, à l'ouverture de la sixième édition, les participants ont reçu chacun de la part de la revue, un exemplaire du volume — imprimé dans des conditions graphiques excellentes — dédié à l'édition précé-

dente où ils ont retrouvé les textes des communications et des interventions ainsi que des photos prises lors du colloque sur le thème: Centenaire Octavian Goga.

Ont parlé à l'ouverture les critiques Romul Munteanu, Ion Ianoși, Eugen Simion et Mircea Braga. Relevant le rôle de la critique, qui est de situer les valeurs littéraires, le critique Romul Munteanu remarquait le nombre réduit d'études dédiées à l'histoire du roman roumain en général. Eugen Simion a proposé comme matière à réflexion la dichotomie roman « politique » — roman « mythique » et une tentative de définir les deux notions. Nous mentionnons quelques-unes des communications qui ont incité le plus à des interventions et des disputes. Dans *Le roman et la philosophie*, Ion Ianoși décèle trois types de romans: 1) le roman qui renvoie directement à une doctrine philosophique (Marin Preda, Nicolae Breban, Camil Petrescu); 2) le roman comportant des interrogations existentielles et qui « remet le monde en question » (George Bălăiță, Constantin Țoiu, Paul Georgescu); 3) le roman de sagesse (Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, G. Călinescu). La communication a suscité de longues controverses et des discussions auxquelles ont participé Romul Munteanu, Victor Ivanovici, Ioan Holban, Ecaterina Țărâlungă et Doina Uricariu; ils ont remis au centre de l'attention le problème de l'intégration du point de vue romantique de la philosophie et le problème de l'objet et du pseudo-objet du roman. Anton Cosma, auteur d'un intéressant volume d'essais critiques sur le roman roumain a présenté la communication *Le chronotope minoritaire dans le roman roumain*. Une formule romanesque originale et emblématique de Mihai Zamfir analyse du point de vue stylistique le début narratif de trois romans roumains contemporains: Paul Georgescu — *Solstice troublé*, Eugen Barbu — *La semaine des fous* et Augustin Buzura — *Les voix de la nuit*. Le



roman dit politique a fait l'objet de deux communications: Le type du communiste dans le roman roumain contemporain, de Ștefan Borbely et Repères typologiques dans le roman politique, de Ana Sălăjan axées notamment sur les romans de Ion Lăncrănjan et Dinu Săraru.

Intéressantes aussi les interventions de l'esthéticien V.E. Mașek qui a souligné la différence entre le thème et le problème du roman, de Ioan Holban, qui a proposé une classification des romanciers roumains en fonction de leur complexe psychique dominant, de Dan Culcer, de Mircea Muthu qui approche le problème de la dialectique des formes littéraires, de la résurrection ces dernières années de la prose de petites dimensions, de Sanda Odaș, de Marius Lazăr, etc.

Les conclusions des colloques ont relevé l'évolution spectaculaire du genre épique ces vingt dernières années (Victor Ivanovici), le principe de la globalité du roman qui crée un cosmoïde autonome avec un chronotop propre (Mircea Brăga), les devoirs de la critique littéraire envers le roman (Eugen Simion) et la nécessité d'une réflexion plus approfondie sur le roman roumain contemporain, l'absence d'un corpus d'études dédiées au phénomène littéraire contemporain vu dans son contexte sociologique (Romul Munteanu, Ion Pop, N. Florescu).

À l'issue des travaux du colloque, Romul Munteanu a apprécié l'esprit novateur apporté par les jeunes, le fait que la présente édition, qui a éludé en général, les formules strictement théoriques, a été axée sur l'acte littéraire concret.

ELENA INDRIEȘ



# Cahiers

## roumains d'études littéraires

- Critique roumaine — Critique européenne
- Comparatisme et actualité
- Lumières roumaines — Lumières européennes
- Le réalisme et le naturalisme roumains
- La Sociologie et les Recherches littéraires
- Le Roman
- Le Symbolisme roumain
- Le Voyage et la Découverte du Monde
- A la recherche de Panaït Istrati
- Description/Narration
- Critique et Poétique
- Eugen Lovinescu
- Éros et Littérature
- Lucian Blaga
- Texte et interprétation
- Le roman roumain contemporain
- Poïétique/Poétique de la traduction

### **dans les prochains numéros:**

- Constantes et typologies sud-est européennes
- La poésie roumaine contemporaine

Veuillez adresser vos commandes à  
ILEXIM, Dép. Exportation-Importation Presse  
P.O.Box 136-137, Telex 11226  
Calea Griviței 64 — 66  
BUCAREST-ROUMANIE